Raphaels zeichnungen

Oskar Fischel



RAPHAELS ZEICHNUNGEN

VERSUCH EINER KRITISCHEN SICHTUNG

DER

BISHER VERÖFFENTLICHTEN BLÄTTER

I. TEIL

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KAISER-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU STRASSBURG

VORGELEGT VON

OSKAR FISCHEL

STRASSBURG.
VERLAG VON KARL J. TRÜBNER.
1896.

VON DER FAKULTÄT GENEHMIGT AM 28. JULI 1894.

G. Otto's Hof-Buchdruckerei in Darmstadt.

Wo Raphaels Name mit Recht oder Unrecht auf einem Kunstwerke ruhte, da weckte er schon durch den blossen Klang Begeisterung, und so kam es, dass eine Zeit, die dem Kultus der grossen, reinen Persönlichkeit in ihm nur zu geneigt war, nicht zu ruhiger Betrachtung und Abschätzung des künstlerischen Wertes durchdrang. Bis in unsere Tage noch galt jeder Zweifel, jedes absprechende Urteil als Lästerung des Heiligsten, was die Kunst zu bieten hatte. Die Reaktion sollte nicht ausbleiben. Eine Zeit, deren Kunststreben andere Ziele verfolgte, fing an nüchtern zu prüfen, und der hin und wieder wohl parteiisch getrübte Blick suchte und fand in der grossen Reihe der Werke nicht wenig minderwertiges. In Zeiten, die allen Wert auf Entwickelung der Individualität legen, pflegt man aus der Vergangenheit nur die Person zu schätzen, nicht das Niveau, das durch die Summe persönlicher Leistungen erreicht ward. Wer mit solchen Augen vor das Werk Raphaels trat, der musste Schwächen über Schwächen entdecken.

Raphaels eigenstes Wirken, der persönliche Zug seiner Hand zwingen auch heute so gut noch wie vor dreihundert Jahren selbst den Widerstrebenden; aber wo sich das von ihm erworbene und vollendete in den

Werken seiner Schule spiegelt, wo andere die künstlerischen Gedanken des Meisters in ihrer Sprache geben, da lag von jeher die Stelle des Angriffs; und soll Raphaels Bild rein erhalten, seine Persönlichkeit über den Streit der Parteien, wie es ihr gebührt, erhaben bleiben, so muss man scheiden, was in seinem Werk von seiner eigenen, und was von andern Händen geschaffen ist.

Was Raphael für alle Zeiten seine Bedeutung sichert, das ist jene selbstlose künstlerische Persönlichkeit, die trotz eines ganz starken Temperaments doch hinter ihren Gestalten zurückzutreten pflegt, die ihn aber vor andern befähigte, alle jene vielfachen Bestrebungen, in denen die italienische Kunst ihrer Vollendung zudrängte, in sich zu vereinigen und so zum Ziele zu führen. Vergleiche zwischen ihm und seinen grossen Mitstrebenden und Zeitgenossen sind zu oft angestellt. Vischer hat ihn den genialen Syncretisten genannt; gerade hierin liegt ein Grund, warum er in seinen Werken so oft und so früh schon verkannt wurde. Man hat Michelangelo und Lionardo oft Werke minderwertiger Schüler und Nachahmer zugemutet, Raphael allein ist mit seinen Lehrern verwechselt, ein Beweis für seine Schmiegsamkeit und für seine Begabung, sich Fremdes ganz zu eigen zu machen. Und doch muss ihn schon früh etwas von anderen unterscheiden; seine Persönlichkeit ist zu stark, um sich gänzlich verkennen zu lassen und wenn irgendwo, so muss sich das Keimen und Wachsen seiner Kraft da zeigen, wo er sich ungehindert, ohne Rücksicht aussprechen durfte, in seinen Zeichnungen.

Raphael hat sich keine neue Technik geschaffen, wie Lionardo; er ist auch hier kein Neuerer und zeichnet ganz so, wie andere umbrische Maler: starke Umrisse und gleichmässige Strichlagen als Schatten sind die einfachen

Mittel dieser Manier. Sie übernimmt der junge Raphael von seinen Lehrern, wie er sich aus ihren Werken den Ausdruck schmachtender religiöser Sehnsucht zu eigen macht; aber wenn er seinen Gestalten mit ungetrübtem Blick für die Erscheinung ein gesundes Lebenselement zu leihen weiss, so zeichnet ihn auch vor seinen Meistern schon in den ersten Studien die künstlerische Handschrift aus.

Am Spiel des jungen Mozart hat man die Kraft des Anschlags gerühmt; ähnliches lässt sich von Raphaels frühen Zeichnungen sagen. Aus der breit aufgesetzten Feder, dem kräftig geführten Silberstift scheinen seine Contouren mühelos geflossen, und mit ihrem weichen und zugleich kraftvollen Schwellen genügen sie fast allein seinen Gestalten Rundung und Form zu geben. Die Schattenlagen fehlen in den Fleischpartien oft ganz, ohne dass man sie vermisste, und unentbehrlich sind sie ihm nur zur Disponierung der Gewandmassen; ihre regelmässigen Abstände stehen jedesmal in einem wohlthuend fühlbaren Verhältnis zur Länge der Striche. Man könnte sich in graphologischer Betrachtung versucht fühlen diese Züge als den Ausdruck einer durchaus harmonischen Natur zu betrachten. Wo Raphael in der Manier seiner Lehrer völlig aufzugehen scheint, da bleibt dieser Zug seiner Hand noch ein sicheres Mittel ihn von seinen Vorbildern zu scheiden, und die glückliche Erhaltung gleichartiger Studien, worin Meister und Schüler denselben Gegenstand behandeln, kommt uns dabei zu Hilfe.

Den grössten Eindruck musste auf den Werdenden die den umbrischen Kreis weit überragende Persönlichkeit Peruginos gemacht haben. Wenn wir in Raphaels frühen Bildern dem leidenschaftlichen Ausdruck religiöser

Schwärmerei begegnen, so ist es allein Perugino, der ihm den Blick für jene Anderen so verhängnisvolle Stimmung geöffnet hat; aber die Ausdruckmittel hierfür entlehnt er nicht diesem, sondern dem ihm an Naivität und Einfachheit der Empfindung näher stehenden Pinturicchio. Besonders aus seinen Zeichnungen spricht der Einfluss dieses Künstlers, ein Einfluss freilich, vor dessen gefährlichen Übertreibungen den Urbinaten bei aller Reinheit und Lauterkeit der Empfindung doch eine gewisse gesunde Sinnlichkeit bewahrte. Jene schematische Gedankenlosigkeit, in die Perugino's Schule lange vor ihrem Meister verfiel, ist Raphael stets fern geblieben; für das, was ihm an seinen Lehrern erstrebenswert scheint, sucht er stets den eigenen Ausdruck, und er findet ihn, im engsten Anschluss an die Natur. Aber nicht die Maler von Perugia haben diese Neigung in ihm geweckt, sie lag sicher von allem Anfang in ihm, und wenn er darin gefördert und bestärkt wurde, so geschah es durch den Meister, dem er seine erste Unterweisung verdankte, den Urbinaten Timoteo Viti. Mit ihm begegnet sich Raphael in jener stillen, sinnig-heiteren Anmut, die der Ausdruck des inneren Gleichgewichts ihrer gesunden Natur ist. Dass dieses wahlverwandte Talent gerade am Anfang seiner Laufbahn Raphael beeinflusste, war eine glückliche Schickung, der wir es danken müssen, wenn der junge Urbinat sich auch vor Peruginos grosser Kunst seine Selbständigkeit wahren konnte.

Je näher sich Raphael mit diesen drei Meistern berührt, um so schwieriger ist naturgemäss die Unterscheidung seiner Zeichnungen von den ihren.

Timoteo ist malerisch, auch wenn er zeichnet: er hat seine Studien — es sind merkwürdiger Weise fast nur Köpfe erhalten — nie flüchtig hingeworfen, sondern

von vorneherein auf Durchführung angelegt; so kommt es, dass ihm der Contour das unwesentliche, die Schattierung Hauptsache scheint. Der Entwurf ist ihm nichts, die Ausführung alles. Der Umriss dient nur als Grenze für die Schattierung, als Umrahmung für die unentbehrlichen Strichlagen, die dem Körper erst Form geben sollen. Diese Schattenlagen selbst sind unklar, und oft gekreuzt, sie erscheinen verwischt, gewiss von Anfang an, nicht erst durch die Zeit, und dies undurchsichtige Gewirr von Strichen giebt den Formen etwas schweres. Dem verhältnismässig grossen Aufwand an Mitteln entspricht die Wirkung keineswegs, und man gewinnt den Eindruck eines liebenswürdigen, aber beschränkten Talents, dem ein völlig freies Schaffen versagt blieb. So spricht auch eine gewisse Einseitigkeit aus dem immer gleichen Ausdruck seiner Köpfe: stets dasselbe Lächeln in den mandelförmigen, etwas blöden Augen, ein leicht spitziger Zug um die Nase und den knospenartigen Mund. So in seinen Gemälden: den Bildern der Brera und der ihm kürzlich mit grosser Wahrscheinlichkeit zugeschriebenen Madonna bei Lord Northbrook[1], wie in seinen Zeichnungen: dem lange Zeit allein für authentisch gehaltenen Blatt mit mehreren Köpfen im British Museum[2], der hl. Katharina mit der Palme und dem sogen. Selbstporträt des jungen Raphael in Oxford, den zwei »Schwestern Raphaels« aus der Sammlung Malcolm und dem Knabenkopf mit dem Barrett in Lille, den man häufig den Studien zu Raphaels »Krönung Mariä« beigezählt findet. Die Liller Sammlung bewahrt auch

---

[1] J. P. Richter, Zeitschrift f. b. K. 1894 p. 147.

[2] Reproductions of Drawings by old Masters in the British Museum 1880, Tf. XVII u. XVIII.

unter ihren zahlreichen Frauenporträts den Kopf eines jungen Mädchens — in schwarzer Kreide, ganz en face; unter dem gezackten Schleier der die halbe Stirne bedeckt, quellen die Flechten des Haares hervor —, der in Typus und Ausdruck auffallend zu dem der Madonna Northbrook stimmt.

Auch Perugino kennt kein leichtes, flüchtiges Entwerfen. Was wir an echten Studien von ihm besitzen, ist stets fast ganz durchgeführt, und nur wenige lassen sich in sicheren Zusammenhang mit einem seiner ausgeführten Werke bringen, wie z. B. die schöne weissgehöhte Silberstiftzeichnung zum Kopf der Londoner Madonna zwischen Johannes und Sebastian in Windsor[1], der Carton für den »Apollo und Marsyas« in Venedig[2], ein Geige spielender Engel im British Museum zu dem Altarbild von Vallombrosa[3]; ferner die gross empfundene Gestalt eines lesenden Mönchs (h. Franciscus oder Bernhard) in den Uffizien[4]), und das Doppelblatt mit den Madonnenstudien in Berlin, dem der junge Raphael zwei seiner frühen Compositionen entlehnt hat.

In allen diesen Zeichnungen finden wir nichts willkürliches, unbewusstes: sorgfältig und gleichmässig sind ihre Umrisse mit einer spitzen Feder gezogen, ebenso temperamentlos liegen die Schattenstriche neben und oft in dichtem Netz über einander, und nur selten einmal, am frischesten noch bei dem musizierenden Engel zu London springt die Feder leicht von Strich zu Strich über; aber selbst dann fehlt das Zeichen der freien Federführung, ein Häkchen am Ende des Strichs, und nur eine Verdickung bezeichnet die Stelle, an der die Hand absetzte.

---

[1] Braun 150. [2] Braun 146. [3] Braun 152. [4] Braun 541.

Pinturicchio führt eine weit freiere Feder als sein Meister, ihm gelingt es schon in der flüchtigen Skizze mit den breiten klaren durchsichtigen Schatttenlagen, durch die Treffsicherheit des Strichs, die Einfachheit seiner Mittel ähnliche Wirkungen wie Raphael zu erreichen; und doch ist es, als zwänge ihn die Schule mit ihrer überkommenen Pose und Sentimentalität immer wieder zurück auf das Niveau eines Werkstattarbeiters, ja auch auf die freie Technik seiner Zeichnungen ist sie wohl nicht ohne Einfluss geblieben. So erscheinen seine Züge oft pedantisch, und die Bewegungen seiner Gestalten sind fast immer peruginesk. Die Unbestimmtheit von Stand und Spielbein giebt ihnen etwas tänzelndes, der unnatürlich ausgebogene Unterschenkel, — man vergleiche die authentische Studie einer Frau mit Vase in den Uffizien[1], — ruht auf einem unsicher stehenden, stark unterhöhlten Fuss. Die Hände mager und sehniger als bei Perugino, haben oft geknickte Finger und einen übergrossen Daumenansatz, die Gewandmotive, mit denen Perugino's verglichen einfach und natürlich, sind nicht frei von überflüssigem Faltenwerk und hängenden Bauschen. Mehr müde, als anmutig neigen sich die Köpfe zur Seite und das fast immer puppenhafte, etwas mürrisch blickende Gesicht ist eckig, mit spitziger Feder umrissen. Alle diese Eigenschaften Pinturicchio's sind in der Zeichnung des Louvre, einer thronenden Madonna zwischen den h. Sebastian und Rochus[2] vereinigt, und sie treten noch deutlicher hervor, wenn man ihr eine Studie des fast gleichen Gegenstandes von Raphael gegen-

[1] Reproduziert Morelli, Berliner Gallerie p. 359.

[2] ehem. Coll. Timbal; reproduziert in Koopmann's Raphael-Studien Abb. 33 und Chennevières, Dessins du Louvre III R. 11.

überstellt, jenes reizvolle Blatt des Städelschen Instituts [1] mit der thronenden Madonna und einem jugendlichen Mönch. Eine spitzige häufig absetzende Feder hat in der Louvrezeichnung den Contour gezogen, ohne Druck, gleichmässig verlaufend, oft zwei- oder dreimal überfahrend; niemals ist durch ihn allein eine plastische Wirkung erreicht, und wo die Schattenlagen fehlen, wie am Körper des Kindes, da fehlt auch jede Modellierung. Die Schraffierung selbst ist hart und trocken, regelmässig und durchsichtig zwar, aber kraftlos; im Ablauf der Striche endet sie ohne Haken, nur mit einer Verdickung, die schon ziemlich früh im Zuge beginnt und auf eine bedächtige Hand schliessen lässt. So finden wir Pinturicchio auch in den Blättern des venezianischen Skizzenbuchs, in der Anbetung der Hirten zu Oxford [2], der lesenden Madonna und den spielenden Kindern im Louvre [3], der Madonna zwischen zwei Heiligen in Wien [4], den Studien für den Zug des Enea Sylvio in den Uffizien [5], der Zeichnung zum Baseler Concil in Chatsworth [6], den vier Männern in weiten Mänteln in Lille [7] — wahrscheinlich einem früh losgetrennten Blatt des Skizzenbuchs — und einem hl. Sebastian derselben Sammlung [8]; ja sogar in Kreidezeichnungen wie der Madonna mit den Kindern in Oxford [9] und dem h. Nikolaus von Tolentino in Lille [10]. Am frichesten erscheint aber seine Handschrift in jener Madonna mit dem segnenden Kinde zu Frankfurt, die sich in der Stellung beinahe mit der schon erwähnten Madonna in trono Raphaels in derselben Sammlung deckt. Nirgends hat Pinturicchio so sicher und dabei so flüchtig

[1] vgl Koopmann a. a. O. Abb. 34. [2] Braun 2. [3] Braun 250 u. 249. [4] Braun 134. [5] Braun 505 und 510, [6] The Chatsworts Raffaellos VII. [7] Braun 60. [8] Braun 72. [9] Braun 1. [10] Braun 79 und 95.

und leicht die Feder geführt, als hier, aber auch nirgends können wir den Unterschied zwischen seiner Handschrift und der seines jüngeren Rivalen schärfer erfassen: seine Striche in den Schattenpartieen enden entweder gerade oder senken sich in einem ganz flachen Bogen, sie kreuzen sich nur wenig, aber die einzelnen Lagen fahren unruhig durcheinander.

Die ganze Zeichnung Raphaels dagegen ist mit nur einer Strichlage schattiert, in einer Hauptrichtung liegen alle diese Federzüge, gleichmässig setzen sie in einem Winkel etwa von 45 Grad an, gegen das Ende heben sie sich in ganz leichtem Bogen und mit einem offenen Häkchen springt die Feder zum Anfang des nächsten Strichs über. Gerade diese Frankfurter Zeichnung Raphaels ist für uns von besonderem Interesse: noch in Perugia entstanden, bezeichnet sie etwa die Mitte seiner Laufbahn, von ihren Anfängen in Urbino bis zum ersten Höhepunkt in Florenz, wir können das gleiche reizende Spiel seiner Hand zurückverfolgen bis zum Carton für den »Traum des Ritters«, der kleinen Madonnenstudie und dem Christkind in Oxford[1], dem h. Stephanus ebendort[2] und der oft — auch von Morelli — angezweifelten, aber sicher hiehergehörigen Zeichnung eines knieenden Franciscus im British Museum[3]. Von Blatt zu Blatt lernt die Hand sich freier bewegen, immer fester führt sie Feder und Silberstift, der Umriss gewinnt an Kraft und ersetzt oft die modellierende Wirkung von Schattenlagen; aber immer — in den Studien zur »Krönung Mariae«, den Zeichnungen für die Georgsbilder in den Uffizien, den zahl-

[1] Braun 10 und 11. [2] Braun 12. [3] Braun 84.

reichen Madonnenstudien und den Skizzen für das Fresco von S. Severo in Oxford[1] — finden wir die gleiche Klarheit der Schatten, das häufig wechselnde, aber stets gleich harmonische Verhältnis zwischen Abstand und Länge ihrer Striche, ja aus verdorbenen und ganz überarbeiteten Blättern, wie z. B. dem Entwurf für die h. Familie des Domenico Alfani in Lille[2], der grossen Beweinung Christi im Louvre[3], der Grablegung in den Uffizien[4] leuchtet unter dem rohen, empfindungslosen Strichgewirr seine Schrift unzerstörbar hervor.

In Urbino und Perugia war Raphael als Zeichner von seinen Meistern zu scheiden; in Florenz steht sein Bild eine zeitlang ganz klar vor uns; aber schon die Betrachtung der Zeichnungen zur »Grablegung« bringt neue Schwierigkeiten.

Ein Blatt der Albertina mit der Caritas, dem Mittelbilde der Vaticanischen Predelle, zeigt in den festen klaren Zügen einer etwas spitzigen Feder die Allegorie in allem wesentlichen übereinstimmend mit dem ausgeführten Bilde. Aber statt der fast jungfräulichen Caritas des Bildes, die hingebend selbstvergessen hinausträumt, giebt die Zeichnung ein strenges ernst blickendes Weib; die anmutigen Kleinen, die in kindlicher Hülflosigkeit an der Brust der Mutter hängen, erscheinen in der Skizze selbständig bewegt, emporstrebend. Die vortreffliche Einordnung aller zumal der unteren Linien in den Kreis fehlt der Zeichnung, ihr Umriss drängt von unten auf nach pyramidaler Zuspitzung; was im Bilde malerisch ist, das zeigt die Zeichnung plastisch. Der heiteren Composition Raphaels hat sich etwas von Michelangelos schwerem Ernst beigesellt, man könnte sich an jenes

[1] Braun 15. [2] Braun 86. [3] Braun 239. [4] Braun 508.

runde Madonnenrelief im Museo nazionale erinnert fühlen, worin Maria sibyllenhaft von dem Buch aufschaut.

Dieser Widerspruch zwischen Entwurf und Ausführung hat Wickhoff veranlasst, das Blatt in Raphaels letzte Zeit zu setzen. Eine solche sklavische Wiederholung eigener Motive wäre jedoch ganz ohne Beispiel, und nicht nur das, wir müssten auch annehmen, er sei gegen Ende seines Lebens in Manier verfallen, denn wie die Caritas so ist auch die Kreuzabnahme auf der Rückseite — offenbar von gleicher Hand und aus derselben Zeit — von einem Künstler gezeichnet, der völlig in Michelangelos Bann stand.

Ähnlich zeigt auch eine Studie beim Marquis de Chennevières[1], — zwei junge Hirten, deren einer sich auf einen Stab stützt, während der andere ein Lamm in seinen Armen trägt — nicht bloss die überschlanken Proportionen der Kreuzabnahme, die eigentümliche, wenig accentuierte Profillinie und die volle Handwurzel mit den spitzen Fingern, sondern sogar die gleichen etwas trockenen und harten Federstriche, die oft in spitzige Haken auslaufen, Züge die uns in einer Doppelzeichnung des Louvre, zwei nackten Leichnamen[2], wieder begegnen und am klarsten in einem Blatt des Oxforder Taylor College[3] vereinigt sind, dessen Vorderseite die Gestalt des Adam wie Marcantons »Sündenfalls« und ein am Boden liegendes Kind zeigt, während die Rückseite jene unter dem Namen »Tod des Adonis« berühmte Grablegungsstudie aufweist: die Körper elastisch und schlank mit breiten Schultern und kräftigem, etwas gebogenen Rücken, die Muskeln an Armen und Beinen energisch bezeichnet, der

[1] Braun 106 (Exposition 1879). [2] Braun 268 und 269. [3] facs. Ottley, Italian School of design.

Fuss lang und gehöhlt mit rückspringender Ferse, die Haare, durch S förmige Linien gegeben, hinausflatternd über die Stirne, die mit der Wange in einem Zuge gezeichnet ist. Der »Tod des Adonis« weist wieder zurück auf die Kreuzabnahme und die Caritas; in beiden finden wir dieselbe schematische Zeichnung und Verkürzung der Füsse, das eigenartige Profil mit der geraden vorspringenden Oberlippe und mit dem starken Schatten darunter.

In unmittelbarem Zusammenhange mit dem „Tod des Adonis" stehen die drei grandiosen Kampfszenen der Oxforder Universität[1], Zeichnungen, vor denen sich die kritische Betrachtung ebenso wie vor der Caritas und der Kreuzabnahme gestehen musste, dass sie Raphaels Art fremde seien, die man ihm nur liess, weil man gewöhnt war, alles ganz grosse unter seinem Namen zu vereinigen.

In ihnen kehren alle Eigentümlichkeiten jener Zeichnungen wieder, nur tritt in diesen heftig bewegten Szenen, die auf das Wuchtige gehende, michelangeleske Manier nicht so stark hervor, und doch scheinen manche der Bewegungen nur dem kraftvollen Schwunge zu Liebe da, und die hagern Glieder sind durch die häufig ohne Grund gespannten Muskeln merkwürdig überladen, Fehler, die sich neben den grossen Vorzügen der Zeichnung auch in einem Doppelblatt des British Museum mit zwei fliehenden Kriegern[2] und einem nach rechts schreitenden Manne[3] erkennen lassen, das augenscheinlich der gleichen Gruppe angehört, stilistisch aber seinerseits mit zwei Zeichnungen mythologisch-allegorischen Inhalts in Oxford verwandt ist: ein Faun mit einem Fruchtkorb beladen

[1] Braun 45, 46, 47. [2] Braun 76. [3] Braun 88.

zwischen zwei Nymphen[1], und zwei musizierende Jünglinge, zwischen denen eine Frau die Harfe spielt[2]. Beide Blätter sind offenbar als Gegenstücke gedacht. Die eigentümliche Profillinie und die Art, das Auge mit der Stirn in einem Zuge zu geben, begegnet uns wieder in einem Doppelblatt der gleichen Sammlung: spielende Putten, denen eine Frau mit ihrem Kind im Arm zuschaut, darüber sind einige architektonische Details gezeichnet[3]; auf der Rückseite ein junges Weib im bauschigen Gewande. Profil und Kopfhaltung sind die gleichen, wie in einer Madonnenstudie des Louvre mit dem Motiv der Madonna Bridgewater.

Die Federführung in diesen Zeichnungen ist trocken und kalt, trotz grosser Freiheit; die Schattenstriche runden wohl die Körper, aber sie geben ihnen etwas hartes, metallisches ohne alle Weichheit, indem an Armen und Beinen die auf einer Seite abgebrochene Strichlage auf der anderen in fortlaufender Richtung wieder aufgenommen wird, so dass in der Mitte eine Lichtbahn frei bleibt. Besonders bei den spielenden Kindern und der Frau mit der Harfe stört diese Art der Modellierung, sie erreicht dagegen in einem anderen Oxforder Blatt mit den drei Trägern aus der „Grablegung"[4], hier freilich nur im Verein mit dem kraftvollen Contour eine treffliche Wirkung. An diese dritte auf Raphaels Gemälde bezügliche Zeichnung — auch auf der Rückseite der musizierenden Gruppe findet sich ein Träger vom Kopfende des Leichnams, dessen durchstochene Contouren sich deutlich auf der Vorderseite markieren[5] — reiht sich als vierte das grosse Blatt des British Museum[6]: die Gruppe mit

[1] Braun 36. [2] facs. Ottley. [3] Braun 25. [4] Braun 21. [5] Nicht photographiert cf. Fishers Facsimiles II 28. [6] Braun 298.

dem Leichnam zeigt es ebenso wie das Gemälde oder die quadrierte Zeichnung der Uffizien, nur ist die Bewegung der Magdalena in dem späteren Moment gegeben, da sie die Hand Christi küsst; Maria von zwei Frauen geführt, ist im Begriff, den stockenden Zug zu erreichen. — Ist diese Zeichnung wirklich eine Vorstudie? links von dem vordersten Träger ist der Rand des Bildes angegeben und die Linie der Berghöhle trifft genau wie im Gemälde den Scheitel des Johannes; schon das spräche dagegen. Im Bilde und ebenso in der von fremder Hand verdorbenen Zeichnung Raphaels in den Uffizien herrscht räumliche Vertiefung, die Anordnung der Personen ist malerisch; in der Londoner Zeichnung aber drängen sie sich alle nach vorne, die Komposition ist reliefartig geworden, und so ist hier eine ähnliche Wandelung wie bei der Caritas zu beobachten. Die hagern und dabei muskulösen Formen, die Anlage von Stirn und Augenhöhle in einem Zuge, die trockene spitzige Federführung in ihren etwas unregelmässigen Strichlagen, das alles weist dieser Zeichnung einen festen Platz in der Reihe der schon besprochenen an. Auf einer sicher hierhergehörigen Zeichnung[1] aus der Sammlung Birchall — nach Crowe-Cavalcaselle ebenfalls im British Museum — sehen wir die gleichen Personen wie in der vorigen Zeichnung in einem Augenblick der Ruhe, Maria ist neben dem Leichnam in die Kniee gesunken. Die Rückseite zeigt die Bestattung dreier Toten durch einen Jüngling, dem drei Kinder im Hintergrunde sitzend zuschauen.[2]

[1] Von dieser wichtigen Zeichnung lag mir leider keine Photographie vor, doch kann man schon nach dem Facsimile auf ihren Zusammenhang mit dem obenerwähnten Blatt schliessen. Sie ist gestochen von Caylus im Cabinet Crozat, Vol. I pl. 41, reproduziert Gaz. d. B.-A. IV 1859 p. 197; ebenda XIX 1865 p. 491.

[2] Repr. Gaz. d. B.-A. 2 pér. VI 1872 p. 361.

Wir haben damit vier, oder vielmehr sechs Zeichnungen, die sich auf die Grablegung beziehen, aus dem Werk Raphaels ausgesondert. Für die Bestimmung ihres Urhebers fehlt scheinbar jeder Anhalt. Allein auf der Rückseite der grossen Londoner Grablegung befindet sich von der gleichen Hand ein bärtiger Mann mit aufwärts gewandtem Blick[1], dessen peinlichere Durchführung wieder auf jene drei Träger der Grablegung in Oxford weist. Dollmayr, der darin eine Studie für den Abraham der Decke in der Stanza dell' Eliodoro zu erkennen glaubte, stellte diese Zeichnung zusammen mit jenem grossartigen Entwurf der Oxforder Universität für den Gottvater im brennenden Dornbusch[2], der sich ebenfalls unbedingt unserer Reihe einfügt, und schrieb das Blatt mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Baldassare Peruzzi zu, indem er auf einige Blätter aus dem unter dem Namen »Sienesisches Skizzenbuch« bekannten Taccuino Peruzzi's, und eine Zeichnung der Sammlung Morelli hinwies[3].

Peruzzi wird bekanntlich unter den Meistern genannt, die vor Raphael von Julius II in den Stanzen beschäftigt, dem jungen Urbinaten weichen mussten. Schon Crowe und Cavalcaselle hatten ihm den ornamentalen Deckenschmuck der Stanze dell' Eliodoro zugewiesen[4].

Dass Raphael die Decke in der zweiten Stanze fertig vorgefunden, ist schwer zu glauben; zu deutlich sondert sich doch der Stil der Umrahmung von dem der teppichartigen grossen Bilder, die nur unter dem gemein-

---

[1] Braun 89.

[2] Repr. bei Ottley, Italian School of Design p. 54; und Zeitschrift f. b. K. 1890 p. 292.

[3] Zeitschrift f. b. K. 1890 p. 292 f und Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des a. h. K.-H. XVI p. 244 f.

[4] Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der Ital. Malerei IV p. 404.

samen Einfluss Michelangelos und Raphaels entstanden sein können. Der figürliche Schmuck der Umrahmung dagegen, die wappenhaltenden Kinder, die Abundantia und die kleinen Scenen aus der römischen Geschichte erinnern noch ganz an Pinturricchio, Peruzzis ersten Meister in Rom. Zu Peruzzis römischen Anfängen muss uns auch eine Zeichnung zurückführen, die der früher entwickelten Reihe nahe steht; auf der Rückseite jener Madonnenstudie im Louvre mit dem Motiv der Madonna Bridgewater[1] hat offenbar die gleiche, nur noch etwas weniger freie Hand die Bestürmung einer Stadt, gezeichnet, die stilistisch den kleinen historischen Bildern der Decke eng verwandt ist. Den etwas mürrischen Kopftypus mit der hängenden Lippe zeigt auch das morellische Studienblatt, auf dem auch die Zeichnung eines Beines in Haltung und Anlage genau mit dem des Kriegers links übereinstimmt. Die Bewegungen besonders im Schritt sind bei aller Befangenheit merkwürdig gespreizt, die Unterschenkel stark ausgebogen, wie schon in den Fresken zu S. Onofrio, den frühesten römischen Arbeiten Peruzzis. Vasari berichtet, Peruzzi habe »cominciato essere in buon credito« im Castell von Ostia mehrere Schlachtdarstellungen ausgeführt, unter anderem »uno squadrone di soldati, che danno l'assalto a una rocca, dove si veggiono i soldati con bellissima e pronta bravura coperti con le targhe, appoggiare le scale alla muraglia e quelli di dentro ributtargli con fierezza terribile. Fece anche in

[1] Braun 276. — Das Bewegungsmotiv des Kindes hat mit der Madonna Raphaels kaum etwas zu schaffen; es findet sich schon in der grossen Anbetung des Filippino in Florenz und in einer h. Familie des Piero di Cosimo zu Dresden; aus Filippino's Bild ging es in eine dem Genga zugewiesene Madonna mit Johannes dem Täufer im Pal. Pitti über.

questa storia molti istrumenti da guerra antichi, e similmente diversi sorti d'armi«. Vielleicht hat sich in der Pariser Zeichnung[1] eine Spur dieses bis auf wenige unsichere Reste zerstörten Werkes erhalten.

Dass diese von derselben Hand herrühren soll, die jene unvergleichlich freieren Oxforder Kampfscenen geschaffen, könnte überraschen; aber der Zusammenhang dieser mit der Madonnenzeichnung der Rückseite ist ebenso unabweislich, wie die Identität der Hand auf beiden Blattseiten. Auch besteht kein grösserer Unterschied zwischen diesen Studien verschiedener Zeiten als zwischen den ersten Gemälden Peruzzis und denen seiner reifsten Periode. In einer Federzeichnung der Uffizien, Herkules im Kampf mit drei Centauren[2] besitzen wir zudem ein wichtiges Bindeglied zwischen diesen anscheinend unvereinbaren Leistungen desselben Talent.

Überzeugender indess, als die Notiz Vasaris wird für Peruzzis Autorschaft an unseren Zeichnungen die Vergleichung mit sicheren Werken seiner späteren Zeit sprechen. Die langgestreckten Proportionen in der Wiener Kreuzabnahme[3], dem »Tod des Adonis« und Adam zu Oxford, den grossen Kampfscenen ebendort stimmen gut zu denen des Fresco von Fontegiusta und der Deckenbilder der Villa Belcaro bei Siena[4]; der ruhige, stolz

[1] In Wien befindet sich eine Zeichnung der drei angreifenden Soldaten rechts, von Raphaels Hand (Braun 154); ihre Existenz spricht nicht gegen unsere Vermutung; beiden Zeichnern konnte dasselbe, vielleicht antike, vielleicht auch lionardeske Motiv in einer Umgestaltung durch Pinturicchio vorgelegen haben.

[2] Reproduziert Hirths Formenschatz 1895 Nr. 87. Diese in den Uffizien als Raphael geführte Zeichnung schrieb Morelli (Berliner Gallerie p. 358 Anm.) dem Pinturicchio zu.

[3] Braun 187.

[4] Photographiert von de Roche in Siena.

getragene Kopf der Sibylle ist in seinen Hauptzügen derselbe bei der musizierenden Frau in dem Oxforder Konzert und der Nymphe links neben dem Satyr in der Fruchternte[1]. An erstarrten Halbbewegungen, wie die des Augustus, des Jünglings an der Säule im Tempelgang Mariae (S. Maria della Pace) sind der »Tod des Adonis« und die Kampfscenen reich. Das nervöse Spiel der unbeschäftigten Hand bei Augustus kehrt in der gleichgeformten Rechten des Adam aus Marcantons Sündenfall wieder, dessen flaches Profil, mit dem starken Stirn- und Augenknochen wie in einen Bogen eingezeichnet, auch dem vorderen Begleiter des Kaisers eigen ist. Eine Oxforder Skizze »Samson mit dem Löwen«[2] zeigt die eigentümliche Kopfbildung dieser Figur ebenso wie die tiefe Höhlung des elastisch biegsamen Fusses. Sie gehört nach Stil und Formensprache ebenso sicher in unseren Kreis wie die beiden Nacktstudien im British Museum: ein im Profil nach rechts schreitender Jüngling[3] und eine Zeichnung nach Michelangelos »David«[4]. Und wie hier, so beherrscht plastische Empfindung auch die »Judith« der Albertina[5], als deren antikes Vorbild man die sog. »Venus genetrix« erkannt hat[6]. Auch hier ist der Bau des Kopfs mit dem tief unter dem Stirnknochen liegenden Auge, die bald enganliegende, bald in schweren Zügen fallende Draperie die gleiche, wie bei der Sibylle. Das plastische Vorbild ist der Neigung des Künstlers nur noch entgegengekommen.

Die meisten Figuren Peruzzi's haben einen Zug ins Statuarische. Malerische Gruppierung und Bewegung

---

[1] Braun 36. [2] Braun 27. [3] Braun 88. [4] Braun 79. [5] Braun 136.
[6] A. Michaelis »Römische Skizzen-Bücher nordischer Künstler« in Archäol. Jahrb. VII 1892 p. 87.

scheint ihm fast fremd, jede seiner Gestalten sogar in den figurenreichsten Bildern — ausgenommen vielleicht der mythologische Fries der Farnesina — ist für sich ohne Beziehung auf andere hingestellt, nicht als Teil einer Gruppe gedacht, sondern wie eine Statue nur in sich selbst bewegt. So erklärt sich dieses starre Stehen, diese sorgsame Verteilung der Lasten auf Stand- und Spielbein. Auch in der Ruhe sind seine Figuren immer in geschwungenen Linien bewegt; so zeigt die Athena im Parisurteil zu Belcaro einen elastischen leicht gekrümmten Oberkörper mit tiefer Rückenlinie, ebenso der Jüngling neben seinem Pferd im Tempelgang Mariae, der sitzende Apollo in dem Clairobscur des Ugo da Carpi »Hercules vertreibt den Neid vom Parnass« [1], und viele von den Gestalten des ovidischen Farnesinafrieses, der Adam in Oxford, der junge Hirt in der Sammlung Chennevières. Die eigentümliche, besonders durch starke Ausbiegung der Hüfte über dem Standbein verursachte Schwingung in der ganzen Figur, die schon am Christkind in der Madonna Ponzetti, an der Sibylle und vor allem an den kleinen Göttergestalten der Loggiendecke von Belcaro deutlich hervortritt, sie findet sich auch in der vermeinten Studie zum Abraham der Heliodordecke, dem einen der musizierenden Jünglinge in Oxford, der Nymphe mit dem Fruchtkorb ebendort. Der Hals erhält oft eine eigene Wendung, und der die ganze Gestalt beherrschende Schwung pflanzt sich fort in den Extremitäten, man möchte sagen bis in die Fingerspitzen. In graziöser Biegung leitet das Gelenk zur Hand über, deren Linie am Ansatz der Finger nochmals gebrochen erscheint, und auch diese haben selbst in der Ruhe

[1] Bartsch XII p. 133 und XV p. 195.

noch oft ihre eigene Bewegung. Die Hand der h. Brigitte in der Madonna Ponzetti, der Sibylle in Fontegiusta, wie die der Caritas in Wien, des Adam in Oxford u. a. m. sind charakteristische Beispiele einer Eigentümlichkeit, der wir bis dahin nur bei so energischen Plastikern wie Quercia, Donatello und Michelangelo begegnen, die hier zum ersten Mal bei einem Maler und Zeichner auftritt, den in der Übung der freien Kunst vielleicht das überwiegende, strenge Raumgefühl des Architekten hemmte. Und wie Quercias und Michelangelos so fehlt auch Peruzzis Köpfen seelisches Leben; der Antike äusserlich nachgebildet haben sie etwas kühles, maskenhaftes. Sie stimmen vortrefflich zu hoheitsvollem Ausdruck wie bei der Sibylle, aber die Regungen des Gemüts spiegeln sich nicht in ihnen. Schon in den Gemälden zeigen die Köpfe fast alle das gleiche Schema, Stirn und Nase verlaufen in einer Linie, die starke Oberlippe springt weit über den leise geöffneten Mund vor, das tiefliegende Auge erhält durch ein schwer gesenktes Lid etwas müdes. Im Tempelgang Mariae an dem jungen Reiter, im »Hercules auf dem Parnass« von Ugo da Carpi an den Musen, an der Sibylle und zahlreichen anderen Figuren lässt sich diese ausdruckslose Kopfform verfolgen, und jene eigenartige Profillinie in den meisten unserer Zeichnungen ist nichts als die schematische Abkürzung dafür.

Zu dieser kühlen Ruhe stehen die grossartigen Kampfscenen der Oxforder Universität scheinbar im Widerspruch; aber hier hat ein anderer Peruzzi's Befangenheit gelöst, Signorelli, dessen Werke er in Orvieto studiert haben muss. Das beweist vor allem der sog. »Tod des Adonis«, die getreue Copie der kleinen »Grablegung« im Dom, und mehr als eine der weit ausschreitenden

Kriegergestalten, die von den rächenden Dämonen des jüngsten Gerichts inspiriert sind[1]. Wann diese Blätter entstanden sein mögen lässt sich kaum bestimmen, etwa gleichzeitig wird Peruzzi auch in Perugia vor Raphaels »Grablegung« seine Studien gemacht haben. Die Zeichnung des Adam auf der Rückseite der ersten Oxforder Zeichnung könnte uns Aufschluss geben, wüssten wir nur Genaues über das Verhältnis der Studie zum Stich Marcantons. Der Sündenfall[2] gehört seinem Stil nach, wie auch Vasari bestätigt, zu Raimondis ersten Arbeiten in Rom; lange nach 1508 wird er kaum entstanden sein. Dies Jahr oder das vorhergehende ist die Entstehungszeit für Peruzzi's ornamentale Deckendekorationen in der Heliodor-Stanze, die doch noch Pinturrichio's Einfluss aufweisen. Die Zeichnung des Adam aber gehört schon dem freieren Stil an, in dem auch die Studie für den Gottvater im brennenden Dornbusch geschaffen wurde, und es ist fraglich, ob man den Stich Marcantons erst in das zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts versetzen darf. Man ist versucht, in Formen und Stellung der Eva etwas von Peruzzi's Art zu sehen; sicher lässt sich indes die Frage nicht entscheiden, ob die Oxforder Zeichnung eine Studie für den Stich oder Kopie danach ist. Ebenso unklar sind die Beziehungen zwischen Marcantons Kreuzabnahme[3] und der Zeichnung auf der Rückseite der Wiener Caritas[4]. Peruzzi zeigt sich im Parisurteil zu Belcaro stark von Marcantons Stich beeinflusst, er könnte auch in diesen Fällen der empfangende gewesen sein; dass seine Zeichnungen als Vorlagen bei graphischen Künstlern mit Recht beliebt gewesen, zeigt vor allem das Clairobscur des Ugo

[1] Vgl. Vischer »Signorelli« p. 335. [2] Bartsch XVI No. 1.
[3] Bartsch 32. [4] Braun 187.

da Carpi, das des Meisters Eigenart, wie sie uns in der besprochenen Reihe der Zeichnungen entgegentritt, ganz unverfälscht wiedergiebt. Unter den Studien, die für authentisch gelten, suchen wir vergebens etwas, das dem hier offenbarten Talente entspräche oder auch nur annähernd den Ruf rechtfertigen könnte, den sich Peruzzi gerade als Zeichner bei seinen Zeitgenossen erworben hatte.

VORFLORENTINISCHE ZEIT.

A. MADONNEN.

Madonna zwischen Hieronymus und Franciscus (sog. Dreifigurenbild). — Berlin.

1 Composition wie im Bilde; Hieronymus bartlos.

Federz. — Wien, Albertina, S. R. 97.
Repr. phot. Br. 134 — phot Jägermeyer 38. — Koopmann, R.-Stud. Abb. 15. — Z.f.b.K. XVI 1881 p. 273. — Müntz, R. II éd. p. 87. — Mor., Berlin p 283.

Pass. II p. 12 »Perugino«.
Rul., p. 54 II Nr. 4/5 »ascribed to Perugino«.
Thausing*), Gaz. d. B.-A. 1870 p. 13 »Pinturicchio«.
Meyer**), Berl. Catal. zu Nr. 145 »Raphael«.
Lippmann, Jahrb. d. pr. K.-S. II 1881 p. 64 »Raphael«.
Mor., Z.f.b.K. XVI 1881 p. 273; Repert. V 1882 p. 150; Berlin, p. 240/282 »Pinturicchio«.
Springer, R. u. M. I p. 60 u. p. 318 f. »Werkstattzeichnung«.
Cr. Cav., R. I p. 84 »Raphael«.
Lübke, R.-W. p. 15/92 »Perugino«.

---

*) Nach Morelli »Berliner Gallerie« p. 282 wies Thausing die Zeichnung dem Pinturicchio zu.

**) Nach Müntz a. a O. p. 338 hielt Meyer die Zeichnung für ein Werk Peruginos.

Müntz, Gaz. d. B.-A. 1885 II p. 345; R. II, éd. p. 87 Anm. »Raphael«.

Minghetti, R. p. 48 »Pinturicchio«.

Koopmann, R.-Stud. p. 4, 6, 14, 28 f.; Z.f.b.K. XXIV 1889 p. 59 f. »Raphael«.

Seidlitz, Repert. XIV 1891 p. 2 f. »unentschieden ob Pinturicchio«.

Lützow, Graph. K. 1888 p. 68 »Pinturicchio«.

Wickhoff, Z.f.b.K. XIX 1884 p. 62; S. R. 97 »Pinturicchio«.

F. »Pinturicchio«.

2 Kopf des Hieronymus.

Schw. Kreide — Lille nr. 488 (677).
Repr. phot. Br. 47. — phot. Bingham.

Pass. 388. — Rul. p. 54 II Nr. 3. — Lübke, R.-W. p. 15, 92. — Minghetti, R. p. 48.

Gonse, Gaz. d. B.-A. 2 pér. XVII 1878 p. 52 »sehr zweifelhaft«.

Cr. Cav., R. I p. 85 »nicht echt«.

Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 377 »übergangen, zweifelhaft«.

F. »echt; ist zwar in den Hauptpartieen übergangen, lässt aber in der feinen Modellierung des Mundes und den leichten, doch sicheren Strichen des Barts genug von Raphael's eigener Hand erkennen«.

Madonna Solly. — Berlin.

3 Composition wie im Bilde. (Rückseite: zwei spielende Kinder).

Federz. — Paris, Louvre.
Repr. phot. Br. 250. — Cr.Cav., R. I Tf. III. — Müntz. R. II éd. p. 192. — Chennevières, Dess. du Louvre II (116) R. 9. — Koopmann, R.-Stud. Abb. 27. — Mor. Berlin p. 315.

Pass. 325. — Rul. p. 54 A. I Nr. 2. — Lübke, R.-W. p. 91 *). — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena p. 27. — Cr. Cav., R. I p. 84. — Müntz, R. II éd. p. 190.

*) Lübke setzt diese Zeichnung in den Anfang der Florentiner Zeit.

— Koopmann, R.-Stud. p. 21; Z.f.b.K. XXIV 1889 p. 60.

Springer, R. u. M. I p. 319 »zweifelhaft« *)
Mor., Z.f.b.K. XVI 1881 p. 274; Repert. V 1882 p. 150, 155; Berlin p. 244, 283; K.-Chr. 1891/92 p. 293 »Pinturicchio«.
Woltmann-Wörmann, G.d.M. II p. 626 Anm. »Pinturicchio«.
Wickhoff, Z.f.b.K. XIX 1884 p. 62 »Pinturicchio«.
Minghetti, R. p. 48 »Pinturicchio«.
Lützow, Graph. K. 1888 p. 68 »Pinturicchio«.
Seidlitz, Repert. XIV 1891 p. 5 »Pinturicchio«.
F. »Pinturicchio«.

In den Kreis dieser Composition gehören:

4 Naturstudie zur Madonna, die Hand mit dem Buch wiederholt. (Rückseite: zwei Bogenschützen).

Silberstift — Lille Nr. 442 (704).
Repr. phot. Bingham. — Graph. K. 1888 p. 59. — Z.f.b.K. XXIV 1889 p. 56. — Koopmann, R.-Stud. Abb. 25.

Pass. 375 **). — Rul. p. 90 VIII Nr. 5. — Gonse, Gaz. d. B.-A. 2 pér. XVII p. 54 f. — Springer, R. u. M. I p. 107. — Mor., Repert. V 1882 p. 156 f., 171. — Cr. Cav., R. I p. 176 f. ***) — Minghetti, R. p. 21. — Müntz, R. II éd. p. 204. — Lützow, Graph. K. 1888 p. 59. — Seidlitz, R.'s Jugendwerke p. 14†).

F. echt.

---

*) Springer stellt diese Zeichnung zusammen mit einer Madonnenstudie in Florenz (Br. 501) und der Wiener Zeichnung der Madonna zwischen Hieronymus und Franciscus.

**) Passavant bezieht diese Studie richtig auf die »Madonna mit dem Stieglitz« i. e. Madonna Solly, nicht auf die Madonna del Cardellino der Uffizien, wie Crowe-Cavalcaselle glauben.

***) Crowe-Cavalcaselle sehen in dieser Zeichnung eine Studie zur Madonna Ansidei.

†) Seidlitz verneint den Zusammenhang mit der Madonna Solly.

5 Kopf der Madonna (Detail der vorigen Zeichnung)*) sog. Schwester Raphaels.

Silberstift — London, Brit. Mus. (ehem. Malcolm Coll. Nr. 173). Repr. phot. Br. 116 (Expos. 1879). — Müntz, R. II. éd. p. 194. — Koopmann, R.-Stud. Abb. 26. — Facs. Ottley p. 47.

Pass. II p. 538 gg. — Rul. p. 98 LIV Nr. 1. — Chennevières, Gaz. d. B.-A. 2 pér. XIX 1879 I p. 524. — Robinson, Malcolm Cat. Nr. 173. — Janitschek, Repert. VII 1884 p. 228**). — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena p. 28. — Springer, R. u. M. I p. 86. — Cr. Cav., R. I p. 177. — Müntz, R. II éd. p. 191 f. — Koopmann, Z.f.b.K. XXIV 1889 p. 60; R.-Stud. p. 38, 48. — Minghetti, R. p. 81. — Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 490. — Colvin, Guide 1894 Nr. 99.

F. »echt«.

6 Maria mit dem Kind in einem Viereck, daneben Landschaft. — Rückseite: das Kind allein wiederholt.

Federz. — Oxford.
Repr. phot. Br. 10, 11. — Lübke, Ital. M. II p. 235. — Springer, R. u. M. I p. 56. — Müntz, R. II. éd. p. 185. — Z.f.b.K. XXII 1887 p. 116. — Graph. K. 1888 p. 58. — Koopmann, R.-Stud. Abb. 13, 24. — Mor., Berlin p. 343. — Facs. Lawrence Gal. Nr. 3.

Pass. 486. — Robinson Nr. 23, 24***). — Rul. p. 90 VIII Nr. 1 und 3. — Springer, R. u. M. I p. 55. — Lübke, Ital. M. II p. 234. — Cr.Cav., R. I p. 119 u. 177***). — Minghetti, R. p. 22. — Müntz, Gaz. d. B.-A. 1885 II p. 200; R. II éd. p. 190***). — Lützow, Graph. K. 1888 p. 59. — Koopmann, R.-Stud. p. 47 f.; R.'s erste Arb. p. 81 Z.f.b.K. XXIV 1889 p. 60. — Seidlitz, Repert. XIV 1891 p. 7***). — Mor., München-Dresden-Berlin

*) Den Zusammenhang dieser zwei Zeichnungen beweisen auch die kindischen Kritzeleien auf beiden; sie müssen einmal in derselben Hand vereinigt gewesen sein.

**) Janitschek sieht in dieser Zeichnung eine Studie zur Krönung Mariae.

***) Robinson, Crowe-Cavalcaselle, Müntz u. Seidlitz setzen diese Zeichnung in die florentinische Zeit, Koopmann sieht in ihr eine Studie zur Madonna Solly; jedenfalls ist sie noch sehr timoteisch und spätestens 1500 anzusetzen.

p. 314 Anm.; Repert. V 1882 p. 160, 171; K.-Chr. 1891/92 p. 527; Berlin p. 181, 239.

F. »echt«.

7 Kind mit einem Vogel in der Hand (umgekehrt wie auf dem Oxforder Blatt).

Silberstift — Lille Nr. 480 (691).
Repr. phot. Br. 56. — phot. Bingham. — Gaz. d. B.-A. 2 pér. XVII 1878 p. 70.

Rul. p. 141 XII. — Gonse, Gaz. d. B.-A. 2 pér. XVII 1878 p. 56*).

Pass. II p. 487 b »trop faible«.
Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 377 »Fälschung oder Copie«.
F. »umbrisch«.

Madonna Connestabile — Petersburg, Eremitage.

8 Composition wie im Bilde, Maria hält ein Buch statt des Granatapfels. (Rückseite: Madonna Terranuova).

Federz. — Berlin.
Repr. phot. Laurent. — Jahrb. d. pr. K.-S. 1881 p. 62. — Kunstfreund, Beilage IV. — Koopmann, R.-Stud. Abb. 16.

Pass. 584. — Rul. p. 55 III Nr. 3. — Springer, R. u. M. I p. 88. — Cr.Cav., R. I p. 133, 179. — Müntz, R. II éd. p. 85 Anm. — Koopmann, Z.f.b.K. XXIV p. 59 f.; R.-Stud. p. 40 f. — Lippmann, Jahrb. d. pr. K.-S. 1881 p. 62 f.

Mor., München-Dresden-Berlin p. 374 f.; Z.f.b.K. XVI 1881 p. 250 f.; Repert. V 1882 p. 173; Berlin p. 274 »Perugino«.
Lübke, R.-W. p. 92 »Perugino«.
Minghetti, R. p. 50 »Perugino«.
Lützow, Graph. K. 1890 p. 6 »Perugino«.
Seidlitz, Repert. XIV 1891 p. 5 »zweifelhaft ob Raphael oder Perugino«.
F. »Perugino«.

---

*) Gonse a. a. O.: »Passavant doute à tort de ce petit dessin d'une grâce si juvénile et d'un si délicieux sentiment«.

9 Die Madonna reicht dem vor ihr sitzenden Kind einen Granatapfel*).

Schw. Kreide. — Wien, Albertina S. R. 238.
Repr. phot. Br. 146. — phot. Österr. Mus. 41. — phot. Jägermeyer 183. — phot. Alin. 3979. — Graph. K. 1888 p. 58. — Koopmann, R.-Stud. Abb. 30. — Mor., Berlin p. 279.

Pass. 183. — Waagen, K. i. W. II p. 141 (191). — Rul. p. 91 XII. — Lübke, Ital. M. II p. 238. — Springer, R. u. M. I p. 321. — Cr.Cav., R. I p. 135. — Mor., Z.f.b.K. XVI p. 251; Repert. V 1882 p. 173; Berlin p. 243, 277; K.-Chr. 1891/92 p. 573. — Koopmann, Z.f.b.K. XXIV p. 61; R.-Stud. p. 38, 73; Jahrb. d. pr. K.-S. XII 1891 p. 45. — Lützow, Graph. K. 1890 p. 6. — Seidlitz, Repert. XIV 1891 p. 6. — Wickhoff, S. R. 238.

F. »Raphael«.

B. DIE KLEINEN TAFELBILDER.

Der Traum des Ritters. — London, National Gallery.

10 Composition wie im Bilde. (Carton.)

Federz. u. Silberstift. — London, National Gallery.
Repr. phot. Br. 213a. — Koopmann, R.-Stud. Abb. 3. — Graph. K. 1888 p. 51. — Mor., Berlin p. 237.

Pass. II p. 17. — Rul. p. 144 A I Nr. 2. — Richter, Ital. Art. in the Nat. Gal. p. 53. — Lübke, R.-W. p. 19. — Springer, R. u. M. I p. 122. — Cr.Cav. R. I p. 157. — Minghetti, R. p. 21 f. — Müntz, Gaz. d. B.-A. 1885 II p. 200; R. II éd. p. 130 f. Anm. — Mor., Repert. V 1882 p. 157; Berlin p. 222, 237. — Lützow, Graph. K. 1888 p. 52. — Koop-

*) Die Zeichnung gehört einer späteren Zeit an, als die Madonna Connestabile in Petersburg, und ist gleichzeitig mit der Madonna Ansidei entstanden, sie wird aber gewöhnlich unter den Studien zum Petersburger Bilde angeführt.

mann, R.-Stud. p. 4. — Frizzoni, Arte Ital. n. Rinasc. p. 273.

F. »echt« *)

St. Georg mit dem Schwert. — Paris, Louvre.

11 Composition wie im Gemälde.

Federz. — Florenz, Uffizien.
Repr. phot. Br. 507. — phot. Alin. 3809. — Müntz, R. II. éd. p. 143. — Gaz. d. B.-A. III pér I 1889 p. 385. — Hirth, Formenschatz 1890 Nr. 70. — Mor., Berlin p 293.

Pass. 125. — Rul. p. 111 VI Nr. 3. — Springer, R. u. M. I p. 118. — Cr.Cav., R. I p. 161. — Lübke, R.-W. p. 22. — Mor., Repert. V 1882 p. 160; Berlin p. 293; K.-Chr. 1892/93 p. 160. — Minghetti, R. p. 64. — Müntz, R. II éd. p. 166. — Lützow, Graph. K. 1890 p. 4. — Koopmann, R.-Stud. p. 61 f.

F. »echt«.

Die drei Grazien. — Chantilly, Coll. Duc d'Aumale.

12 Zwei Grazien nach der antiken Gruppe in Siena.

Federz. — Venedig XXVI Nr. 18.
Repr. phot. Br. 115. — phot. Perini 59. — phot. Alin. 3917. — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena Tf. II — Cr.Cav., R. I Tf. IX. — Mor., Berlin p. 285. — Kahl, Ven. Sk.-B. Fig. 7. — Müntz, R. II éd. p. 127.

Pass. 10. — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena p. 5 f. — Cr.Cav., R. I p. 144 f. — Müntz, R. II éd. p. 124.

Springer, R. u. M. I p. 124 »nicht Raphael«.
Lübke, Ital. M. II p. 224; R.-W. p. 19 »nicht Raphael«.
Wörmann, G. d. M. II p. 628 f. »nicht Raphael«.
Kahl, Ven. Sk.-B. p. 33 f. Nr. 10 »nicht Raphael«.
Mor., Berlin p. 284 f. »Pinturicchio«.

---

*) Die Datierung der Zeichnung schwankt in der Litteratur mit der des Bildes. Müntz setzt sie um 1504, Morelli und mit ihm Minghetti, Frizzoni, Koopmann u. A. um 1498. Ich folge dieser Ansicht.

Minghetti, R. p. 65 »Pinturicchio«.
F. »Pinturicchio«.

Apollo und Marsyas. — Paris, Louvre*).

13 Composition wie im Bilde. (Carton.)

lav. Federz. weiss geh. — Venedig XXXV Nr. 7.
Repr. phot. Br. 146. — phot. Alin. 3952. — Mor., Rom p. 134.

Gruyer, Gaz. d. B.-A. 1859 III p. 17 f. — Lübke, Ital. M. II p. 222. — Schmarsow, Preuss. Jahrbücher 1881 p. 123. — Müntz, R. II éd. p. 252. — Koopmann, Z.f.b.K. XXIV 1889 p. 55 f.; R.-Stud. p. 27.

Pass. II p. 415 »Francesco Viti da Urbino«.
Rul. p. 125 B. II Nr. 2 »ascribed to Raphael«.
Mor., Rom. p. 134; Z.f.b.K. XXII 1887 p. 154 Anm.; Berlin p. 372 Anm. »Perugino«.
Mündler**) »Timoteo Viti«.
Kahl, Ven. Sk.-B. p. 8 »Timoteo Viti«.
Seidlitz, Repert. XIV 1891 p. 1 f. »Perugino«.
F. »Perugino«.

C. DIE GROSSEN ALTARBILDER.

Die Kreuzigung. — London, Smlg. Mond (ehem. Gall. Dudley).

14 Maria am Fuss des Kreuzes, in drei Stellungen.

---

*) Jüngling nach rechts schreitend, mit erhobener Hand.

Federz. — Venedig XXIII Nr. 16.
Repr. phot. Br. 94. — phot. Perini 16. — phot. Alin. 3875. — Archiv. Stor. I p. 298. — Gaz. d. B.-A. 1885. II p. 187. — Kahl, Ven. Sk.-B. Fig. 13. — Mor., Berlin p. 353.

Wird von Cr.Cav., R. I p. 164 als Studie zum Apollo angesehen, von Frizzoni, Archiv. Stor. I p. 298 den Skizzen für Pinturicchio's »Taufe Christi« in der Sixtinischen Capelle angereiht.

**) Nach Koopmann, Raphael-Studien p. 22.

Federz. — Wien, Albertina S. R. 230.
Repr. phot. Br. 145. — phot. Alin. 3975. — phot. Jägermeyer 258. — Graph. Künste 1888 p. 63. — Facs. Bartsch 350.

Pass. 180. — Waagen, K. i. W. II p. 143 (187). — Rul. p. 38 XV. — Lützow, Graph. K. 1888 p. 62. — Koopmann, Z.f.b.K. XXII p. 219; Z.f.b.K. XXIV p. 61; R.-Stud. p. 44 f., 54; R.'s erste Arb. p. 47. — Seidlitz, Repert. XIV 1891 p. 6. — Wickhoff, S. R. 230.

Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 573 »Schule Raphaels«.*) Z.f.b.K. 1881 p. 246 Anm.; Berlin p. 268 Anm. »Raphael«.
F. »Raphael«.

Die Krönung Mariae. — Rom, Vatikan.

15 Zwei sitzende Jünglinge in der Stellung der Hauptgruppe. (Rückseite: der Apostel Thomas vgl. Nr. 20.)

Federz. — Lille Nr. 441 (701).
Repr. phot. Br. 67. — phot. Bingham. — Müntz, R. II éd. p. 91. — Z.f.b.K. XXII 1887 p. 118. — Mor., Berlin p. 346.

Pass. 384. — Rul. p. 103 A. I Nr. 6. — Lübke, Ital. M. II p. 216. — Pulszky, Ungar. Rev. 1882 p. 307. Müntz, R. II éd. p. 90 f.

Grimm, R. I A. p. 61 »bedenklich«.
Mor., Repert. V. 1882 p. 153 »verdorben«.
Z.f.b.K. XXII p. 118; Berlin p. 344 f. »Durchpausung«.
K.-Chr. 1891/92, p. 378 »ganz übergangen, nicht zu beurteilen«.
Cr.Cav., R. I. p. 112 »kaum gut genug«.
Minghetti, R. p. 36 »Durchpausung«.
Koopmann, Z.f.b.K. XXII p. 213 »echte Silberstiftzeichnung von fremder Hand übergegangen«.

*) Die in der Kunst-Chronik publizierten Urteile Morellis sind vom Jahre 1886.

F. »Für die Echtheit der ursprünglichen Silberstiftzeichnung sprechen folgende Gründe: in den Umrissen, besonders an den Beinen macht sich noch jetzt trotz der toten Überarbeitung das gleiche liebevolle Eingehen auf jede Bewegung der Muskeln geltend, wie in den Studien der musizierenden Engel in Oxford; wie dort sind die Ärmel durch Falten in dreieckige Flächen gebrochen; endlich hätte ein so unfähiger Zeichner, wie der Verderber dieses Blattes, sich gewiss nicht mit einer einfachen Schattenlage begnügt, wäre sie nicht so schon vorhanden gewesen; auch dass diese Skizze sich auf der Rückseite des Thomaskopfes befindet, fällt ausserordentlich ins Gewicht«.

16 Zwei musizierende Engel mit Geige und Tamburin (Jünglinge im Zeitkostüm).

Silberstift, weiss geh. — Oxford.
Repr. phot. Br. 3. — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena Tf. X. — Z.f.b.K. XIX 1884 p. 60.

Pass. 493. — Robinson Nr. 9. — Rul. p. 103 A. I, Nr. 8. — Lübke, Ital. M. II p. 221. — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena p. 19, 29. — Springer, R. u. M. I p. 69. — Cr.Cav., R. I p. 112. — Pulszky, Repert. VII 1884 p. 227 f. — Wickhoff, Z.f.b.K. XIX 1884 p. 59. — Koopmann, R.-Stud. p. 56. — Mor., Repert. V 1882 p. 157, 162; K.-Chr. 1891/92 p. 527.

F. »etwas überarbeitet, aber echt«.

17 Ein Engel mit der Geige, daneben ein zweiter, Guitarre spielend (Rückseite: Dekorationszeichnung).

Silberstift. — Lille Nr. 444 (707).
Repr. phot. Br. 66. — phot. Bingham. — Z.f.b.K. XIX 1884 p. 61. — Cr.Cav., R. I Tf. V.

Pass. 383. — Rul. p. 103 A I Nr. 9. — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena p. 28. — Pulszky, Ungar.

Rev. 1882 p. 307. — Cr.Cav., R. I p. 113. — Wickhoff, Z.f.b.K. XIX 1884 p. 61 f. — Grimm, R. II A. p. 239. — Koopmann, R.-Stud. p. 56 ff. — Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 378.

F. »echt; die zweite Figur ist nicht von Raphael; da sich auf der Rückseite dieses Blattes eine Dekorationszeichnung (Feder u. Sepia) aus späterer Zeit findet, wäre es möglich, dass sich ein Schüler, vielleicht Penni, hier neben Raphael versucht; darauf scheint die übergrosse Schlankheit der Figur, die schematische Betonung der Beinmuskeln, die flache und spitze Zeichnung des Fusses zu deuten«.

18 Kopf und Hand eines Engels.

Silberstift. — London, Brit. Mus.

Repr. phot. Br 70. — Müntz, R. II. éd. p. 93. — Graph. K. 1888 p. 60. — Z.f.b.K. XXIV 1889 p. 71.

Pass. 440. — Rul. p. 104 Nr. 11. — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena p. 28. — Cr.Cav., R. I p. 113. — Pulszky, Repert. VII p. 228. — Wickhoff Z.f.b.K. XIX 1884 p. 62. — Minghetti, R. p. 37. — Grimm, R. II A. p. 239. — Lützow, Graph. K. 1888 p. 61. — Mor., München-Dresden-Berlin p. 364; Repert. V 1882 p. 162; K.-Chr. 1891/92 p. 526; Berlin p. 181. — Koopmann, R.-Stud. p. 56. — Colvin, Guide 1894 Nr. 97.

F. »echt«.

19 Jünglingskopf aufwärts blickend, wahrscheinlich Studie für den zweiten Engel von rechts oder einen Apostel. (Rückseite: Gewandstudien vgl. Nr. 24.)

Schw. Kreide. — Lille Nr. 482 (702).

Repr. phot. Bingham.

Pass. 385. — Rul. p. 104 Nr. 12. — Pulszky, Ungar. Rev. 1882 p. 307 f.

Cr.Cav., R. I p. 114 »zweifelhaft«.
F. »echt«.

20 Kopf und Hände des Thomas (Rückseite von Nr. 15).

Silberstift. — Lille Nr. 440 (700).
Repr. phot. Br. 58. — phot. Bingham.

Pass. 384. — Rul. p. 104 Nr. 13. — Springer, R. u. M. I p. 70. — Cr.Cav., R. I p. 114. — Minghetti, R. p. 37. — Grimm, R. II A. p. 239. — Lützow, Graph. K. 1888 p. 61. — Koopmann, R.-Stud. p. 56. — Mor., München-Dresden-Berlin p. 364 Anm.; Repert. V 1882 p. 162; K.-Chr. 1891/92 p. 377; Berlin p. 240 Anm.

F. »echt«.

21 Kopf des Jacobus.

Schw. Kreide. — London. Brit. Mus. (ehem. Malcolm Coll. Nr. 172).
Repr. Z.f.b.K. XXII 1887 p. 144. — Graph. K. 1888 p. 61. — Mor., Berlin p. 319. — Magaz. of Art 1894 p. 192. — Facs. Ottley p. 50.

Pass. 307. — Rul. p. 104 Nr. 17. — Robinson, Malcolm Cat. Nr. 172. — Comyns Carr, Grosvenor Cat. 1877/78 Nr. 639. — Kahl, Ven. Sk.-B. p. 74. — Cr.Cav., R. I p. 114. — Wickhoff, Z.f.b.K. XIX p. 60. — Janitschek, Repert. VII 1884 p. 229. — Minghetti, R. p. 37. — Müntz, Gaz. d. B.-A. 1885 II p. 196; R. II éd. p. 72. — Lützow, Graph. K. 1888 p. 61 f. — Mor., Repert. V 1882 p. 158 Anm.; Berlin Z.f.b.K. XXII 1887 p. 240, 318 Anm. — Bayersdorfer, Hz. a. Ital. in d. Uffiz., Text. — Colvin, Guide 1894 Nr. 98.

F. »echt«.

22 Kopf des Jacobus*).

Federz. — Oxford.
Repr. phot. Br. 4. — Müntz, R. II. éd. p. 73.

Pass. 555. — Robinson Nr. 10, I. — Rul. p. 104 Nr. 19. — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena p. 18.

*) Die Beziehung zu der »Krönung Mariae« ist nicht ganz sicher.

— Janitschek, Repert. VII 1884 p. 229. — Wickhoff, Z.f.b.K. XIX 1884 p. 60. — Müntz, Gaz. d. B.-A. 1885 II p. 196; R. II éd. p. 72. — Springer, R. u. M. I p. 70. — Cr.Cav., R. I p. 114. — Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 527. — Koopmann, Z.f.b.K. XXI p. 264; R.-Stud. p. 12.

Kahl, Ven. Sk.-B. p. 74 f. »Copie des Kopfes bei Malcolm«.
F. »echt; etwas überarbeitet; Copie Raphaels nach dem Sebastianskopf im venezianischen Skizzenbuch« (vgl. Nr. 23).

23 Kopf eines h. Sebastian neben denen zweier Jünglinge und eines Greises.

Federz. — Venedig XXV Nr. 4.
Repr. phot. Br. 105. — phot. Perini 28. — phot. Alin. 3915. — Mor., Berlin p. 348. — Z.f.b.K. XXII 1887 p. 145. Kahl, Ven. Sk.-B. Fig. 20. — Müntz, R. II. éd. p. 73.

Pass. 57. — Rul. p. 104 Nr. 20. — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena p. 18. — Cr.Cav., R. I p. 114, 124, 155. — Müntz, Gaz. d. B.-A. 1885 II p. 196. — Bayersdorfer, Hz. a. Ital. in d. Uffiz., Text.

Mor., Z.f.b.K. XXII 1887 p. 143 Anm.; Berlin p. 347 f. »Pinturicchio«.
Kahl, Ven. Sk.-B. p. 73 f. Nr. 59. »Copie nach der Zeichnung bei Malcolm«.
Wickhoff, Z.f.b.K. XIX 1884 p. 60. »Pinturicchio«.
Janitschek, Repert. VII 1884 p. 229 »gehört nicht zur Krönung Mariae«.
Koopmann, R.-Stud. p. 12. »Pinturicchio«.
F. »Pinturicchio, Detailstudie zum Sebastian auf der Madonnenzeichnung im Louvre (früher Coll. Timbal vgl. Nr. 80)«.

24 Gewandstudien für den Apostel Jacobus, daneben flüchtige Skizze eines Ritters mit erhobener Lanze (Rückseite von Nr. 19).

Schw. Kreide. — Lille Nr. 483 (703).
Repr. phot. Bingham.

Pass. 385. — Rul. p. 104 Nr. 15. — Cr.Cav., R. I p. 114.*)

F. »echt; der Ritter — wohl ein erster Gedanke zum St. Georg — zeigt die gleiche fast stenographische Reduction der Formen, wie die berühmte Oxforder Zeichnung nach Lionardo«.

25 Kopf des dritten Apostels von links mit dem Bart.

Schw. Kreide. — Lille Nr. 470 (720).
Repr. phot. Br. 55. — phot. Bingham.

Pass. 412 (?)**). — Rul. p. 331 XIII (?). — Pulszky, Ungar. Rev. 1882 p. 307. — Wickhoff, Z.f.b.K. XIX p. 61***). — Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 377.

F. »Copie nach dem Bilde; die Abgrenzung durch den Umriss der benachbarten Köpfe, die kleinliche Modellierung durch Strichlagen, die häufig ihre Richtung wechseln, die genaue Übereinstimmung mit dem ausgeführten Kopf, hinter dem sie doch im Ausdruck zurückbleibt, lassen diese Zeichnung als Copie nach dem Bilde erscheinen«.

26 Kopf eines Jünglings mit Barett, angeblich Studie für den Kopf eines Engels.

Schw. Kreide, weiss geh. — Lille Nr. 461 (684).
Repr. phot. Br. 52. — phot. Bingham. — Müntz, R. II. éd. p. 92.

Pass. 407. — Rul. p. 159 C Nr. 1. — Gonse, Gaz. d. B.-A. 2 pér. XVII 1878 p. 52. — Pulszky, Ungar.

---

*) Cr.Cav. hegen nur Zweifel gegen die Echtheit der Kopfstudie auf der Vorderseite dieses Blattes.

**) Die Identifizierung mit den Citaten Passavants und Rulands ist nicht absolut sicher; Ruland a. a. O. übersieht den Zusammenhang der Zeichnung mit dem Bilde.

***) Wickhoff sieht in dieser Zeichnung eine Copie Raphaels nach einer Studie Pinturicchios zu seiner vatikanischen Krönung.

Rev. 1882 p. 308. — Minghetti, R. p. 36. — Müntz, R. II éd. p. 91. — Koopmann, R.-Stud. p. 74; R.'s erste Arb. p. 47; Jahrb. d. pr. K.-S. 1891 p. 44.

Mor.*), K.-Chr. 1891/92 p. 377 »echt, früh, übergangen«.
Berlin p. 233 »Timoteo Viti«.
F. »Timoteo Viti«.

Die Predellen. — Rom, Vatikan.

Die Verkündigung.

27 Die ganze Composition (Carton.)

lav. Federz. -- Paris, Louvre.
Repr. phot. Br. 266. — Gaz. d. B.-A. 1885 II p. 266. — Chennevières, Dess. du Louvre IV R. 20. — Geymüller, R. Archit. Pl. I. — Müntz, R. II. éd. p. 98.

Pass. 320. — Rul. p. 104 Nr. 23. — Lübke, Ital. M. II p. 221. — Kahl, Ven. SK.-B. p. 47. — Springer, R. u. M. I p. 70. — Cr.Cav., R. I p. 119. — Pulszky, Repert. VII p 228. — Minghetti, R. p. 38. — Müntz, R. II éd. p. 98 Anm. — Lützow, Graph. K. 1888 p. 60 f. — Koopmann, Z.f.b.K. XXI p. 266; R.-Stud. p. 58; Jahrb. d. pr. K.-S. 1891 p. 44. — Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 294; München-Dresden-Berlin p. 314 Anm., 364 Anm.; Berlin p. 181.

Grimm, R. II A. p. 242 »nicht Raphael«.

F. »echt; die Lavierung wohl von anderer Hand«.

Die Anbetung der Könige.

28 Die ganze Composition (Carton).

Federz. und Silberstift, — Stockholm.
Repr. phot. Lindberg. — Gaz. d. B.-A. 2 pér. XXXII, 1885,

*) Die in der Kunst-Chronik publizierten Urteile Morelli's sind vom Jahre 1886; Morelli's letzte Ansicht ist also in der »Berliner Gallerie« (1893) ausgesprochen.

II p. 197. — Müntz, R. II. éd. p. 79. — Z.f.b.K. XXII, 1887, p. 111. — Mor., Berlin p. 345. — Hirth, Formenschatz 1892 Bl. 70.

Pass. 311. — Rul. p. 105 Nr. 27. — Springer R. u. M. I p. 71. — Cr.Cav., R. I p. 125. — Müntz, Gaz. d. B.-A. 1885 II p. 196; R. II éd. p. 72, 98 Anm. — Mor., München-Dresden-Berlin p. 364 Anm.; Z.f.b.K. XXII 1887 p. 118; Berlin p. 344. — Lützow, Graph. K. 1888 p. 61.

F. »echt«.

29 Kopf des alten Hirten, daneben ein lionardesker Greisenkopf und der Kopf eines Jünglings.

Federz. — Venedig XXXV Nr. 2.
Repr. phot. Br. 135. — phot. Perini 87. — Gaz. d. B.-A. 1885 II p. 196.

Pass. 83. — Rul. p. 105 Nr. 29. — Cr.Cav., R. I p. 124, 155. — Müntz, Gaz. d. B.-A. 1885 II p. 196.

Kahl, Ven. Sk.-B. p. 99 Nr. 89 »der lionardeske Kopf Copie nach Raphaels Zeichnung in Oxford«.
F. »Pinturicchio«.

Die Darstellung im Tempel.

30 Die Mittelgruppe.

Federz. — Oxford.
Repr. phot. Br. 5. — Müntz, R. II. éd. p. 99.

Pass. 456. — Robinson Nr. 11. — Rul. p. 105 Nr. 34. Kahl, Ven. Sk.-B. p. 111. — Springer, R. u. M. I p. 71. — Cr.Cav., R. I p. 120. — Pulszky, Repert. VII p. 228. — Minghetti, R. p. 38. — Müntz, R. II éd. p. 98 Anm. — Lützow, Graph. K. 1888 p. 60. — Koopmann, R.-Stud. p. 58. — Mor., München-Dresden-Berlin p. 314 Anm., 364 Anm.; Berlin p. 181; K.-Chr. 1891/92 p. 527.

F. »echt; etwas überarbeitet«.

31 Gruppe von vier Männern in weiten Mänteln (angebl. Studie zur linken Seite der Predelle).

Federz. — Lille Nr. 486 (721).
Repr. phot. Br. 60. — phot. Bingham. — Graph. K. 1888 p. 66. — Müntz, R. II. éd. p. 68.

Gonse, Gaz. d. B.-A. 1878 II pér. XVII p. 54. — Müntz, Gaz. d. B.-A. 1885 II p. 194; R. II éd. p. 68, 74.

Pass. II p. 486a »zu schwach für Raphael«.
Rul. p. 105 Nr. 35 »zweifelhaft«.
Kahl, Ven. Sk.-B. p. 106 f. »dieselbe Hand wie im Ven. Skizzen-Buch«.
Koopmann, Z.f.b.K. XXI 1886 p. 264; R.-Stud. p. 56. »Pinturicchio«.
Mor., Repert. V 1882 p. 167 Anm.; K.-Chr. 1891/92 p. 377; Z.f.b.K. XXII p. 148; Berlin p. 360 Anm. »Pinturicchio«.
F. »Pinturicchio«.

32 Himmelfahrt Mariae (angebl. der erste Entwurf für die Krönung).

Federz. — Pest.
Repr. phot. Österr. Mus. Nr. 156. — Ungar. Rev. 1882 p. 309. — Z.f.b.K. XIX 1884 p. 56 (Detail).

Pass. 240. — Rul. 103 A. I Nr. 4. — Pulszky, Ungar. Rev. 1882 p. 305 f. — Cr.Cav., R. I p. 111. — Springer, R. u. M. I p. 69. — Janitschek, Repert. VII p. 227 f.

Wickhoff, Z.f.b.K. XIX 1884 p. 59 f. »Pinturicchio«.
Müntz, Gaz. d. B.-A. 1885 II p. 338; R. II éd. p. 90 Anm. »Copie«.
Grimm, R. II A. p. 237 Anm. »nicht von Raphael«.
Koopmann, Z.f.b.K. XXI 1886 p. 264; R.-Stud. p. 56; Jahrb. d. pr. K.-S. XII 1891 p. 42 »Pinturicchio«.
F. »Pinturicchio«.

Die Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino (für S. Agostino in Città di Castello gemalt, untergegangen)*).

33 Skizze der ganzen Composition; Rückseite: Kopf des Heiligen, Gewand des Engels, architektonische und ornamentale Entwürfe.

Schw. Kreide. — Lille Nr. 474/475 (737/738).
Repr. Vorderseite: phot. Br. 95. — phot. Bingham. — Mor., Berlin p. 367. — Springer, R. u. M. I p. 65. — Müntz, R. II. éd. p. 103. — Rückseite: phot. Br. 79. — phot. Bingham. — Müntz, R. II. éd. p. 105 (Detail).

Pass. 386. — Robinson unter Nr. 4. — Rul. p. 110 A. I Nr. 1 u. 2. — Lübke, Ital. M. II p. 219; R.-W. p. 17. — Gonse, Gaz. d. B.-A. XVII 1878 p. 48. — Wörmann, G. d. M. II p. 630. — Springer, R. u. M. I p. 64. — Cr.Cav., R. I p. 108. — Müntz, R. II éd. p. 106. — Lützow, Graph. K. 1888 p. 62.

Mor., Repert. V 1882 p. 155, 162, 172 f.; Z.f.b.K. XXII 1887 p. 148 Anm.; Berlin p. 360 Anm.; K.-Chr. 1891/92 p. 441 »Pinturicchio«.
Minghetti, R. p. 50 »zweifelhaft«.
F. »Pinturicchio«.

[DIE FRESKEN IN DER LIBRERIA DES DOMS ZU SIENA.

Auszug des Aeneas Sylvius zum Baseler Concil.

34 Die ganze Composition.

lav. Federz., weiss geh. — Florenz, Uffizien.
Repr. phot. Br. 510. — phot. Alin. 3814. — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena. Tf. IV b. — Cr.Cav. R. I Tf. VIII.

Rumohr, Ital. F. III p. 42 f. — Pass. 135. — Grimm, R. I A. p. 70; R. II A. p. 276. — Rul. p. 263 I

*) Vasari IV p. 318; Lanzi I p. 352; Mariotti, Lettere p. 238 f.

Nr. 3. — Comyns Carr, The Grosv. Gall. Winter Exhib. 1877/78 p. XI. — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena p. 7 f., 16 f.; Jahrb. d. pr. K.-S. II 1881 p. 254. — Cr.Cav., R. I p. 39 f. — Müntz, Gaz. d. B.-A. 2 pér. XXXII 1885 II p. 339 f.; R. II éd. p. 121.

Burckhardt-Mündler, Cicerone II Ausg. III p. 847 »nicht Raphael«.
Morelli, Z.f.b.K. XVI 1881 p. 279; Berlin p. 190, 230, 293; K.-Chr. 1892/93 p. 160 »Pinturicchio«.
Lübke, Ital. M. II p. 224 (1879) »Raphael«;
R.-W. p. 19 (1881) »Pinturicchio«.
Woltmann*), G. d. M. II p. 254 »Pinturicchio«.
Wörmann, G. d. M. II p. 625 Anm. »Pinturicchio«.
Springer, R. u. M. I p. 316 f. »nicht Raphael«.
Wickhoff, Mitteil. d. Inst. f. österr. G.-F. V 1884 p. 178 »Pinturicchio«.
Minghetti, R. p. 44 f. »Pinturicchio«.
F. »Pinturicchio«.

35 Vier Reiter und ein Fusssoldat; Studie zu derselben Composition.

Federz. — Florenz, Uffizien.
Repr. phot. Br. 505. — phot. Alin. 3818. — Gaz. d. B.-A. 2 pér. XXXII 1885 II p. 341. — Müntz, R. 2 éd. p. 135.

Rul. p. 263 I Nr. 4. — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena p. 16. — Kahl, Ven. Sk.-B. p. 124 f. — Springer, R. u. M. I p. 317. — Cr.Cav., R. I p. 141. — Müntz, Gaz. d. B.-A. 2 pér. XXXII 1885 II p. 340; R. II éd. p. 121 f. — Koopmann, R.'s erste Arb. p. 84 f.

Mor., K.-Chr. 1892/92 p. 160 »Pinturicchio«.
F. »Pinturicchio«.

Das Concil zu Basel.

36 Die ganze Composition.

*) Woltmann hat seine Ansicht über diese Zeichnung 1878 niedergeschrieben.

lav. Federz. — Chatsworth.
Repr. The Chatsw. R.'s VII.

Rumohr, Ital. F. III p. 42 f. — Robinson, Crit. acc. Nr. 14 Anm. — Grimm, R. I A. p. 70. — Pollen, The Chatsworth R.'s VII. — Rul. p. 264 IV Nr. 3. — Comyns Carr, The Grosv. Gall. Winter Exhib. 1878/79 p. XI und Nr. 826. — Lübke, Ital. M. II p. 224. — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena p. 27 f. — Cr.-Cav., R. I p. 141 f. — Müntz, Gaz. d. B.-A. 2 pér. XXXII 1885 II p. 340; II éd. p. 122.

Woltmann*), G. d. M. II p. 254 »Pinturicchio«.
Wörmann, G. d. M. II p. 625 Anm. »Pinturicchio«.
Springer, R. u. M. I p. 317 »nicht Raphael«.
Wickhoff, Mitteil. d. Inst. f. österr. G.-F. V 1884 p. 178; Z.f.b.K. XIX 1884 p. 57 »Pinturicchio«.
Mor., Z.f.b.K. XVI 1885 p. 279; Berlin p. 294 »Pinturicchio«.
Minghetti, R. p. 45 »Pinturicchio«.
F. »Pinturicchio«.

37 Mehrere Cardinäle (angebl. Studie zur linken Seite des obigen Bildes).

Silberstift, weiss geh. — London Brit. Mus. (ehem. Coll. Malcolm Nr. 170).
Repr. phot. Br. 105 (Exposition 1879 als Pinturicchio). — Kahl, Ven. Sk.-B. p. 27.

Rul. p. 264 IV Nr. 4 »wahrscheinlich Pinturicchio«.
Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena p. 28, 67, 100 »Copie einer verlorenen Composition Pinturicchios aus der Engelsburg«.
Robinson, Malc. Cat. Nr. 170 »Raphael«.
Comyns Carr, The Grosv. Gall. Winter Exhib. 1877/78 p. XII Anm.; Nr. 827 »Pinturicchio und Raphael«.
Kahl, Ven. Sk.-B. p. 25 f. »nicht Raphael«.
Cr.Cav., R. I p. 46, 147 »wahrscheinlich Eusebio da San Giorgio«.
Müntz, Gaz. d. B.-A. 1885 II p. 341; R. II éd. p. 122 »Eusebio da San Giorgio«.

*) Woltmanns Urteil über diese Zeichnung stammt vom Jahre 1878.

Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 489 »Copie nach Pinturicchio«.
F. »Steht ausser allem Zusammenhang mit dem Fresco Pinturicchios«.

38 Fünf Gewandstudien, Details von Nr. 37 (angebl. Studie zur linken Seite des obigen Bildes).

Federz. — Venedig XXIII Nr. 4.
Repr. phot. Br. 100. — phot. Perini 4. — Kahl, Ven. Sk.-B. Fig. 4.

Pass. 87. — Rul. p. 264 IV Nr. 5. — Lübke, Ital. M. II p. 221 *). — Comyns Carr, The Grosv. Gall. Winter Exhib. 1877/78 p. XI. — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena p. 28 **). — Cr.Cav., R. I p. 45. — Müntz, R. II éd. p. 122.

Kahl, Ven. Sk.-B. p. 24 Nr. 6 »nicht Raphael«.
Koopmann, R.-Stud. p. 40 »Pinturicchio«.
F. »nicht zum Fresco«.

39 Vier Gewandstudien, Details von Nr. 37 (angebl. Studie zur rechten Seite des obigen Bildes).

Federz. — Venedig XXVII Nr. 8.
Repr. phot. Br. 89. — phot. Perini 10.

Pass. 6. — Rul. p. 265 IV Nr. 7. — Lübke, Ital. M. II p. 221; R.-W. p. 19. — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena p. 28. — Cr.Cav., R. I p. 45. — Müntz, Gaz. d. B.-A. 1885 II p. 198; R. II éd. p. 122.

Kahl, Ven. Sk.-B. p. 24 Nr. 6 »nicht Raphael«.
F. »nicht zum Fresco«.

---

*) Lübke zählt dies Blatt unter die Studien zur Krönung Mariae.
**) Schmarsow hält die Zeichnung für echt, vermisst aber die absolute Übereinstimmung mit dem Fresco und der Zeichnung in Chatsworth.

Die Dichterkrönung des Aeneas Sylvius.

40 Die ganze Composition.

lav. Federz. — Mailand, Brera.
Repr. phot. Br. 5.

Rul. p. 264 III Nr. 3 »the original pen and ink washed design of this fresco«.
Lübke, Ital. M. II p. 224 »schwache Copie«.
Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena p. 29 »oberflächlicher Fälscher«.
Wörmann, G. d. M. II p. 625 Anm. »Pinturicchio«.
Springer, R. u. M. I p. 317 »zweifelhaft«.
F. »Copie nach dem Bilde«.

41 Vier Soldaten im Hintergrund.

Silberstift. — Oxford.
Repr. facs. Ottley, Ital. School of Design p. 46.

Pass. 530. — Robinson Nr. 14. — Rul. p. 264 III Nr. 4. — Schmarsow, R. u. Pintur. in Siena p. 30. — Kahl, Ven. Sk.-B. p. 44, 124 f. — Springer, R. u. M. I p. 317. — Cr.Cav., R. I p. 143. — Wickhoff, Mitteil. d. Inst. f. österr. G.-F. V 1884 p. 178. — Mor., Berlin p. 247.

F. »scheint echt zu sein«*.]

*) Eine Photographie lag mir leider nicht vor. Da aber das Facsimile bei Ottley sicher sehr treu ist, so wollte ich das wichtige Blatt nicht übergehen.

FLORENTINISCHE ZEIT.

MADONNEN.

Madonna del Granduca *). — Florenz, Pal. Pitti.

42 Composition wie im Bilde.

Schw. Kreide, — Florenz, Uffizien.
Repr. phot. Br. 517. — phot. Alin. 3807. — Springer, R. u. M. I p. 93.

Rul. p. 55 IV Nr. 7. — Lübke, R.-W. p. 93. — Springer, R. u. M. I p. 92 f. — Cr.Cav., R. I p. 195. — Minghetti, R. p. 82. — Müntz, R. II éd. p. 192. — Mor., Repert. V 1882 p. 160; K.-Chr. 1892/93 p. 161.

Grimm, R. II A. p. 417 »Fälschung«.
Koopmann, Z.f.b.K. XXIV 1889 p. 61; R.-Stud. p. 54 »verdorben, aber echt«.
F. »echt«.

Madonna Colonna. — Berlin.

43 Maria mit dem Kinde ohne Buch.

Federz. — Florenz, Uffizien.
Repr. phot. Br. 504. — phot. Alin. 3804.

*) Die öfter hierher gezogene Silberstiftzeichnung zum Kopf der Madonna und des Kindes im British Museum Br. 69 Pass. 159 wird bei der Madonna Mackintosh besprochen werden.

Pass. 118. — Rul. p. 91 XIII Nr. 1. — Cr.Cav., R. I p. 277. — Koopmann, R.-Stud. p. 61.*) — Mor., K.-Chr. 1892/93 p. 160.

F. »echt«.

44 Maria hält mit der Rechten das auf ihrem Schoos stehende Kind, mit der Linken ein Buch; daneben Maria mit dem Kind und dem hl. Johannes.

Federz. — Wien, Albertina S. R. 246.
Repr. phot. Br. 153. — phot. Alin. 3984. — Springer, R. u. M. I p. 90 (Detail).

Pass. 188. — Waagen, K. i. W. II p. 139 (196). — Rul. p. 92 XVIII Nr. 1. — Lübke, R.-W. p. 100. — Springer, R. u. M. I p. 90. — Cr.Cav., R. I 213, 278. — Koopmann, Z.f.b.K. XXII 1887 p. 221; R.-Stud. p. 60. — Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 573. — Wickhoff, S. R. 246.

F. »echt«.

Madonna Tempi. — München, Pinakothek.

45 Maria ähnlich wie im Bilde; daneben eine Skizze ähnlich der Madonna Bridgewater.

Federz. — London, Brit. Museum.
Repr. phot. Br. 85. — Reproductions of drawings by old masters Nr. XIX.

Rul. p. 71 XXIX Nr. 10. — Springer, R. u. M. I p. 100. — Cr.Cav., R. I p. 213, 275 f. — Koopmann, R.-Stud. p. 60. — Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 526.

F. »echt, wenngleich nicht ganz unbedenklich« **).

---

*) Koopmann bringt diese Studie mit der kleinen Madonna Cowper in Verbindung.
**) Vgl. Wickhoffs Urteil unter Nr. 46.

46 Blatt mit sechs Madonnenstudien (zu den Madonnen Tempi, Colonna, Niccolini).

Federz. (u. Röthel). — Wien, Albertina S. R. 250.
Repr. phot. Br. 160. — Phot. Alin. 3989.

Pass. 191. — Waagen, K. i. W. II p. 141 (199). — Rul. p. 92 XIX. — Springer, R. u. M. I p. 97 f. — Cr.Cav., R. I p. 277. — Lützow, Graph. K. 1888 p. 64. — Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 573. — Koopmann, R.-Stud. p. XVII.

Wickhoff, S. R. 250 »nicht von Raphael, jedoch zeitgenössisch«.
F. »wahrscheinlich echt, jedenfalls von derselben Hand wie die vorige Zeichnung«.

Madonna des Lord Cowper (sog. kleine Madonna Cowper). — Panshanger.

47 Die ganze Composition (Carton).

Schw. Kreide. — Florenz, Akademie.
Repr. phot. Alin. 3589.

Rul. p. 58 VIII Nr. 3. — Lübke, R.-W. p. 94.

Pass.*) 141 b »Filippino Lippi«.
Koopmann, R.-Stud. p. 54 »nicht Raphael«.
F. »nicht zu beurteilen«.

48 Maria hält, nach links blickend, mit beiden Händen das an ihr aufkletternde Kind.

Federz. — Oxford.
Repr. phot. Br. 22. — Z.f.b.K. XXII 1887 p. 118. — Mor., Berlin p. 347. — Müntz, R. II. éd. p. 193. — Springer, R. u. M. I p. 96.

Pass. 488. — Robinson Nr. 45. — Rul. p. 95 XXXVII Nr. 1. — Springer, R. u. M. I p. 95 f. — Cr.Cav., R. I p. 194.

Koopmann, Z.f.b.K. XXIV 1889 p. 61 »von fremder Hand nachgezogen«.

*) Das Urteil Passavants bezieht sich wohl kaum auf diese Zeichnung.

Mor., Z.f.b.K. XXII p. 118; Berlin p. 345; K.-Chr. 1891/92 p. 528 »Durchzeichnung«.
F. »Copie einer echten, verlorenen Zeichnung«.

Madonna Niccolini (sog. grosse Madonna Cowper). — Panshanger.

49 Kopf des lachenden Kindes.

Silberstift. — Lille 464 (693).
Repr. phot. Br. 57. — phot. Bingham.

Pass. 403. — Rul. p. 66 XX Nr. 3. — Gonse, Gaz. d. B.-A. 2 pér. XVII 1878 p. 60. — Springer, R. u. M. I p. 100. — Cr.Cav., R. I p. 285, II p. 182 Anm.

Lübke, R.-W. p. 100 »scheint nicht echt«.
Koopmann, R.-Stud. p. 60 »Copie«.
Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 377 »Fälschung oder Copie«.
F. »Nicht Raphael; die Beziehung zu dem Bilde ist nicht sicher«.

49a Blatt mit sechs Studien zu den Madonnen Niccolini, Colonna u. Tempi.

Federz. (Röthel). — Wien, Albertina S. R. 250.
Repr. phot. Br. 160. — phot. Alin. 3989. — Springer, R. u M. I p. 97 (Detail).

Vergleiche Madonna Tempi! Nr. 46.

Madonna mit der Nelke. — Original verschollen.

50 Maria lesend mit dem auf ihrem angezogenen rechten Knie sitzenden Kind, in verschiedenen Stellungen.

Silberstiftz. — Lille 454 (730).
Repr. phot. Br. 54. — phot. Bingham.

Pass. 379. — Rul. p. 62 XV Nr. 11. — Gonse, Gaz. d. B.-A. 2 pér. XVII 1878 p. 60. — Lübke, R.-W.

p. 99. — Springer, R. u. M. I p. 88. — Cr.Cav., R. II p. 104, 132 Anm. — Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 377.

F. »echt, enthält aber keine Studie zur Madonna mit der Nelke; die Zeichnung gehört schon der römischen Zeit Raphaels an, während die Madonna noch Florentinischen Charakter zeigt«.

Madonna del Duca di Terranuova. — Berlin.

51 Madonna mit dem kl. Johannes, Joseph und einem Engel.

Federz. — Berlin.
Repr. phot. Laurent. — Z.f.b.K. XVI 1881 p. 244. — Jahrb. d. pr. K.-S. II 1881 p. 62. — Koopmann, R.-Stud. Abb. 17. — Mor., Berlin p. 265.

Pass. 584. — Rul. p. 55 V Nr. 4. — Lippmann, Jahrb. d. pr. K.-S. II 1881 p. 62 f. — Springer, R. u. M. I p. 320. — Cr.Cav., R. I p. 133, 179. — Koopmann, Z.f.b.K. XXIV 1889 p. 60; R.-Stud. p. 34 f.; R.'s erste Arb. p. 181 f.

Grimm, R. I A. p. 94 »scheint eine alte Copie der ersten Skizze«.
Mor., München-Dresden-Berlin p. 374 f.; Z.f.b.K. XVI 1881 p. 245 f.; Repert. V 1882 p. 173; Berlin p. 254, 264 »Perugino«.
Lübke, R.-W. p. 93 »Perugino«.
Lützow, Graph. K. 1890 p. 6 »Perugino«.
F. »Perugino«.

52 Die gleiche Composition.

Federz.*) — Lille 431 (686).
Repr. phot. Br. 46. — phot. Bingham. — Z.f.b.K. XVI 1881 p. 248. — Koopmann, R.-Stud. Abb. 29. — Mor., Berlin p. 271.

---

*) Morelli und Springer geben bei dieser Zeichnung als Material schwarze Kreide und Gips an.

Pass. 377. — Gonse, Gaz. d. B.-A. II pér XVII 1878 p. 59. — Lübke, Ital. M. II p. 229; R.-W. p. 93. — Mor., München-Dresden-Berlin p. 374 f.; Z.f.b.K. XVI 1881 p. 246 f.; Berlin p. 254, 266 f.; K.-Chr. 1891/92 p. 377. — Springer, R. u. M. I p. 320. — Cr.Cav., R. I p. 179. — Minghetti, R. p. 83. —

Grimm, R. I A. p. 94 »Fälschung«.
Rul. p. 56 V Nr. 6 »probably by another hand«.
Lippmann, Jahrb. d. pr. K.-S. II 1881 p. 62 f. »nach Perugino von einem beliebigen späteren Copisten«.
Koopmann, R.-Stud. p. 36 f. »erste Silberstiftzeichnung verdorben und überarbeitet.«
F. »echt; die rechte untere Ecke bis zum Arm des Kindes ist später ergänzt; daraus erklären sich die Schwächen und die Abweichungen von der Berliner Zeichnung« *).

53 Zwei Gewandstudien der Madonna mit dem Kind.

Federz. — Florenz, Uffizien.
Repr. phot. Br. 514. — phot. Alin. 3797. — Mor., Berlin p. 281.

Pass. 115. — Rul. p. 56 V Nr. 7. — Lübke, R.-W. p. 93. — Lippmann, Jahrb. d. pr. K.-S. II 1881 p. 65.

Mor., Z.f.b.K. XVI 1881 p. 252; Berlin p. 280 »Lorenzo di Credi oder einer seiner Nachahmer«.
K.-Chr. 1892/93 p. 160 »Copie von einem Schüler des Lorenzo di Credi«.
Cr.Cav., R. I p. 182 Anm. »gehört nicht zur Madonna Terranuova«.
F. »Lorenzo di Credi; Studie zur Madonna mit zwei Heiligen im Louvre«.

*) Wie schon Crowe Cavalcaselle und Koopmann bemerkten.

54 Ansicht der Stadt auf einem Hügel im Hintergrund der Madonna (im Gegensinne).

Federz. — Venedig.
Repr. phot. Perini 112. — Cr.Cav., R. I Tf. X.

Pass. 95. — Rul. p. 342 XIII. — Kahl, Ven. Sk.-B. p. 105 Nr. 103. — Cr.Cav., R. I p. 150. — Müntz, Gaz. d. B.-A. 1885 II p. 196.

F. »Pinturicchio«.

55 Felsige Landschaft im Hintergrund der Madonna (im Gegensinne), darunter ein Vogel und ein Kopf (Rückseite der vorigen Zeichnung).

Federz. — Venedig.
Repr. phot. Perini 111.

Pass. 96. — Rul. p. 342 XIV. — Kahl, Ven. Sk.-B. p. 105 Nr. 104. — Cr.Cav., R. I p. 150. — Müntz, Gaz. d. B.-A. 1885 II p. 190.

F. »Pinturicchio, der Kopf und wahrscheinlich auch der Vogel späterer Zusatz«.

Madonna im Grünen. — Wien.

56 Blatt mit vielen verschiedenen Studien für die Madonna und die Kinder.

Federz. — Wien, Albertina S. R. 248.
Repr. Vorderseite: phot. Br. 156, 157. — phot. Alin. 3986. — Graph. K. 1890 p. 10, 11. — Springer, R. u. M. I p. 103. — Rückseite: phot. Br. 161. — phot. Alin. 3985. — Graph. K. 1890 p. 9. — Springer, R. u. M. I p. 104. — Lübke, Ital. M. II p. 239. — Müntz, R. II. éd. p. 202.

Pass. 189. — Waagen, K. i. W. II p. 140 (197.) — Rul. p. 59 X Nr. 6 u. 7. — Lübke, Ital. M. II p. 239; R.-W. p. 96. — Springer, R. u. M. I p. 104 f. — Cr.Cav., R. I p. 205 f. — Minghetti, R. p. 84. — Koopmann, R.-Stud. p. 61. — Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 573. — Wickhoff, S. R. 248.

F. »echt«.

57 Zwei Studien zur Madonna, wie auf der Rückseite des vorigen Blattes.

Federz. — Florenz, Uffizien.
Repr. phot. Br. 520.

Lübke, Ital. M. II p. 239. — Lützow, Graph. K. 1890 p. 9. — Mor., K.-Chr. 1892/93 p. 161.

Rul. p. 60 X Nr. 13 »probably copies«.
Koopmann, R.-Stud. p. 61 »Copie nach der Wiener Zeichnung«.
F. »Fälschung mit Benutzung der Zeichnung in Wien«.

58 Maria mit den Kindern wie im Bilde; daneben eine Gewandstudie und ein Kinderkopf (letztere in Rötel).

Pinselz. (Röthel). — Oxford.
Repr. phot. Br. 17. — Cr.Cav. R. I Tf. XII.

Robinson Nr. 33. — Rul. p. 59 X Nr. 5. — Lübke, Ital. M. II p. 239. — Springer, R. u. M. I p. 105. — Cr.Cav., R. I p. 206. — Lützow, Graph. K. 1890 p. 9. — Koopmann, R.-Stud. p. 61; Jahrb. d. pr. K.-S. 1891 p. 44.

Pass. 481 »le bistrage doît être attribué à une main étrangère«.
Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 527 »Fälschung«.
F. »Copie oder Fälschung nach dem Bilde«.

Madonna mit dem Stieglitz (Madonna del Cardellino). — Florenz, Uffizien.

59 Maria und die Kinder, in etwas abweichender Stellung.

Federz. — Oxford.
Repr. phot. Br. 23. — Lübke, Ital. M. II p. 241. — Z.f.b.K. XVI 1881 p. 249. — Springer, R. u. M. I p. 106. — Müntz, R. II éd. p. 209. — Graph. K. 1890 p. 8. — Mor., Berlin p. 275. — Facs. Lawrence Gal. Nr. 6.

Pass. 485. — Robinson Nr. 49. — Rul. p. 58 IX Nr. 6. — Lübke, Ital. M. II p. 241; R.-W. p. 96. — Mor., Z.f.b.K. XVI 1881 p. 250; Berlin p. 256, 273; K.-Chr. 1891/92 p. 528. — Springer, R. u. M. I p. 105. — Cr.Cav., R. I p. 205. — Minghetti, R. p. 85. — Müntz, R. II éd. p. 204. — Lützow, Graph. K. 1890 p. 9. — Koopmann, R.-Stud. p. 61.

F. »echt«.

60 Maria mit dem Kinde allein.

Federz. — Chatsworth.
Repr. The Chatsw. R's. Nr. XV.

Rul. p. 59 IX Nr. 8. — Pollen, The Chatsw. R's. Nr. XV. — Lübke, R.-W. p. 96. — Springer, R. u. M. I p. 107. — Cr.Cav., R. I p. 204.

F. »echt, aber ganz überarbeitet«.

61 Maria mit dem Kind auf dem Schoos, dem der kl. Johannes einen Vogel bringt; rechts eine lesende Madonna.

Federz. — Oxford, Christ Church College.
Repr. Draw. by old masters Nr. 9. — Hirth, Formenschatz 1892 Nr. 53.

Robinson, Crit. Acc. p. 318 Nr. 7 (auch Nr. 47), »Copie eines Schülers, wahrscheinlich des Timoteo Viti«.

Springer, R. u. M. I p. 89 f., 107 »Raphael«.
F. »Fälschung».

La belle Jardinière. — Paris, Louvre.

62 Maria und die Kinder fast wie im Bilde.

Federz. — Paris, Louvre (ehem. Coll. Timbal).
Repr. Lübke, Ital. M. II p. 243. — Müntz, R. I. éd. p. 192. — Chennevières, Dess. du Louvre III. R. 10.

Pass. II p. 537 dd; (Nr. 308?) — Lagrange, Gaz. d. B.-A. XII 1862 p. 168 f. — Grimm, R. I A. p. 187*).

*) Grimm und Lübke geben als Aufbewahrungsort dieser Zeichnung irrtümlich die Sammlung des Herzogs von Aumale an.

— Rul. p. 65 XIX Nr. 4. — Lübke, Ital. M. II p. 243; R.-W. p. 101. — Müntz, R. I. éd. p. 191 Anm.; R. II. éd. p. 210. — Chennevières, Gaz. d. B.-A. 2 pér. XXVIII 1883 p. 349. — Cr.Cav., R. I p. 287. — Minghetti, R. p. 85. — Mor., Berlin p. 210, 358.

F. »echt«.

63 Maria und die Kinder wie in der vorigen Zeichnung.

Federz. — Chantilly, Coll. Duc d'Aumale.
Repr. phot. Br. 126 (Exposition 1879 als „Timoteo Viti").

Pass II 537 d. d. — Rul. p. 65 XIX Nr. 5. — Lübke, R.-W. p. 101. — Pulszky, Ungar. Rev. 1882 p. 316 f. — Springer, R. u. M. I p. 108.

Chennevières, Gaz. d. B.-A. 2 pér. XIX 1879 I p. 524; Dess. expos. 1879 p. 23 »Timoteo Viti«.
Müntz, R. I éd. p. 191 Anm.; R. II éd. p. 210 »Copie des Timoteo Viti nach Raphael«.
Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 505; Berlin p. 210, 358 »nicht Timoteo Viti; Durchpausung nach der Zeichnung im Louvre«.
Minghetti, R. p. 85 f. »Durchpausung«.
F. »Copie nach Raphael«.

64 Studien zur ganzen Figur und zum linken Fuss des Christkindes.

Federz. — Oxford.
Repr. phot. Br. 24. — Graph. K. 1890 p. 9.

Pass. 457. — Robinson Nr. 50. — Grimm, R. I A. p. 188. — Rul. p. 65 XIX Nr. 6. — Lübke, R.-W. p. 101. — Springer, R. u. M. I p. 108. — Cr.Cav., R. I p. 289. — Minghetti, R. p. 86. — Koopmann, R.-Stud. p. 61. — Lützow, Graph. K. 1890 p. 9. — Mor., K.-Chr. 1891/92 p. 528.

F. »echt«.

VITA.

Ich, Oskar Fischel, bin am 10. Juli 1870 zu Danzig als Sohn des Kaufmanns Rudolph und seiner Frau Marie geb. Cohn geboren. Ich bin mosaischer Confession. In Danzig besuchte ich das königliche Gymnasium, und seit dem Tode meines Vaters das Altstädtische Gymnasium zu Königsberg i. Pr., das ich 1890 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Auf den Universitäten zu Königsberg und Strassburg besuchte ich die Vorlesungen der philosophischen und der rechts- und staatswissenschaftlichen Facultäten, und wandte mich schliesslich ganz dem Studium der Kunstgeschichte zu. Allen meinen verehrten Lehrern, besonders den Herren Professoren Dehio, Michaelis und Knapp sage ich hier nochmals meinen Dank.

